

MICHEL JARRETY

POETİKA

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 94

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 94

D

Michel Jarrety

Yirminci yüzyıl Fransız edebiyatı konusunda uzman olan Michel Jarrety, Sorbonne Üniversitesi'nde profesördür.

Jarrety, Michel
Poetika
ISBN 978-975-298-416-5 / Türkçesi: İsmail Yerguz
Mayıs 2010, Ankara, 136 sayfa
Kültür Kitaplığı: 94; Edebiyat: 10

Poetika

Michel Jarrety

DOST

ISBN 978-975-298-416-5

La poétique
Michel Jarrety

Bu kitabın Türkçe yayın hakları Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci baskı, Ocak 2010, Ankara

Türkçesi, İsmail Yerguz

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - DOST İTB

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi,
Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Poetika, zamanının edebiyatının sahip olduğu işlevin işleyiş kurallarını anlatmak isteyen Aristoteles'in ünlü kitabıyla doğmuştur ve bu sözcük, etimolojiye göre, yapıt *üretimin*e gönderme yapar. Ama, aynı zamanda, anlamı, bugünkünden daha geniş olan *şiir* incelemelerine gönderir: lirik piyeslerin dışında, terim, epik ve dramatik yapıtları da kapsar ve bu geniş kavram, daha sonra, Klasik Çağ'ın sonuna kadar geçerliliğini korur ve belli ölçüde XIX. yüzyılda da sürer. Dolayısıyla, şiirin romanesk biçimler dışında neredeyse tüm edebiyatı içerdiği kabul edildiği takdirde, olası bir karışıklık saptamak mümkündür: Poetika (şiir sanatı) Poetikanın (şiirsel olan) ötesine gider.

Bununla birlikte, hemen bir soru belirir: bu poetikanın amacı betimleyici olmak mıdır –edebiyatın tam bir sınıflandırmasını çıkarmak ve bu bağlamda kompozisyon kurallarını eksiksiz göstermek– yoksa tasarılar getirmek midir? Bu belirsizlik Aristoteles'ten başlayarak ortaya çıkmıştır, çünkü onun *Poetika*'sı zamanının edebiyatının analizinden başka bir şey olmayan bir söz ve üstü örtülü biçimde onun kurallarını belirleyen, söz arasındaki bir gerilimi yansıtır: çünkü, kitabı, sözgelimi başarılı bir tra-

jedinin kurallarını belirtir, aynı zamanda bu başarıya ulaşmak için *gerekli* ve *uygun* şeylerin neler olduğunu gösterir. Bununla birlikte, çalışmaları özellikle analitik kalmış olsa da, üç yüz yıl sonra Horatius'un *Ars Poetica*'sı (Şiir Sanatı) uygulanması gerekli kuralları açıkça formüle etmiştir. Betimleyici ve kural koyucu arasında çok sayıda olası düzey söz konusudur ama, göreceğimiz gibi, çalışmalar en kesin biçimlerini XVII. yüzyılda almıştır ve bunların kısa sürede çok zorlayıcı hale gelen kurallarını yavaş yavaş reddetmelerinin nedeni de budur kesinlikle.

Bu çalışmaların içeriklerine gelince, bu bağlamda hiç değişmeyen bir şema yoktur. Tam tersine, edebi bir sistem oluşturacak kadar güçlü teorik boyutları yoktur bunların ve ayrıca bütünü kapsayıcı bir amaçla yazılmamışlardır. Bu açıdan bakıldığında, *Poetika* adını taşıyan yapıtların daha eksiksiz olduklarını ya da daha çok lirik olmayan şiir üstünde yoğunlaştıklarını ve, *İkinci Retorik Sanatları* gibi *şiir sanatları*nın tersine, lirik şiir ve prozodosinin irdelenmesiyle sınırlı olduklarını düşünme eğilimi ortaya çıkmıştır. Ama, Horatius'un kısa sürede *Ars Poetica* adıyla tanınan *Pisolar'a Mektup*'u prozodisi dışında, esas olarak, tiyatroyu ve aynı zamanda da şairin kültürünü ve esinini anımsatır, aynı şekilde, Rönesans'ın *Şiir sanatları* da epik ve dramatik şiiri işler. Boileau'nun şiir sanatına gelince, bu sanat, bilindiği gibi, zamanının öğretisinin bir sentezini yapmaya yönelmiştir.

Bu kitabın konusu ise bu öyküyü yeniden aktarmaktır. Ama, esas olarak, biraz da yorucu ve bıktırıcı bir biçimde, çağdan çağa aynı sorunları ele almaya götüren kronolojik bir planı izlemektense Antikite'ye ayrılmış

bir bölümden sonra belli başlı dört sorunun evrimini izlemek –gerektiğinde bu dar çerçeveden çıkmak koşuluyla– daha etkili geldi bize: poetika ve retorik ilişkileri ve türlerin bölünmesi, daha sonra modellerin ve doğanın taklidinin getirdiği ikili amaç: Aristoteles'in *mimesis* dediği şey. Görüldüğü gibi, prozodi sorunlarına bilinçli olarak yer vermedim ama bunlar aynı yayınevinin, burada sadece tekrarlayacağımız çok iyi bazı kitaplarının konularını oluşturuyor.

Dolayısıyla, geriye kronolojik sınırlar –bir poetika tanımına giriştiğinden, sanıldığından daha zordur– sorusu kalıyordu. Görüldüğü gibi, zorluk başlangıçta değil, daha çok sondadır. Ortaçağ'ın Latin poetikaları, *İkinci Retorik Sanatları* ve XVII. yüzyıldaki birçok kitap gibi *Ars Poetica*, çok büyük ölçüde bu kitabın projesi içinde yer alıyor. Ama Aydınlanma'dan başlayarak *Ars Poetica* deyimi yavaş yavaş kaybolmaya başlar ve bu düşünce estetikle birleşir. Dolayısıyla, burada, XVIII. yüzyıldan başlayarak kırılganlaşan poetikanın Romantizm'in ortaya çıkışıyla birlikte öldüğünü söyleme cüretini gösteriyoruz – belli başlı iki nedeni vardır bunun. Önce, bu bağlamda kuralların reddedilmesi, bundan böyle ilkeyi yok eder; ikinci olarak da, gene bu bağlamda, konuyu oluşturan unsur kısmen estetik kısmen de eleştiri alanında yer alır. Yazarlar, hiç kuşkusuz, hırslarını tanımlamaya ya da pratiklerini teorikleştirmeye devam ediyorlar ama çok özel ve kısmi bir biçimde yapıyorlar bunu ve ifadeler gelişse de artık edebiyatı bir bütün olarak görmüyorlar, şiirsel olmaktan çok estetik gerekçelere dayanıyorlar. Öte yandan, XIX. yüzyıldan itibaren özerk bir edebiyat bilimi olarak gelişen eleştiri eskiden poetika

alanına bağlı olan sorunları –sözgelimi türlerin irdelenmesi– üstlenmiştir.

Bu bağlamda, 1827'de, *Cromwell*'in önsözü kesinlikle öne çıkan bir unsurdur. Özellikle dram üstünde odaklansa da, genel bir söylem bağlamında edebiyat tarihimizin son metnidir ve aynı zamanda Stendhal'in *Racine ve Shakespeare*'inden sonra yeni bir edebiyat manifestosu olarak tanımlanabilecek ilk metinlerden biridir. Ama tonalitesi şiirsel olmaktan çok estetiktir ve kesinlikle yeni bir kurallar bütünü önermez, çünkü, tersine, Hugo'nun kesin bir biçimde dile getirdiği gibi, "öncelikli niyeti 'poetika'lar yapmaktan çok onları çözmektir" ve gerisi için "bir poetikaya göre şiir yaratmaktan çok, bir şiire göre poetikalar oluşturmanın daha doğru olup olmadığını" sorgular. Artık bir poetikaya göre yazmamak: öyle sanıyorum ki, en önemli reddiye budur.

Çok daha sonraları, doğal olarak, natüralizmin poetikasından ve Céline'in poetikasından soz edilebilmiştir ama burada sözcüğün anlamı değişmiştir. Gerçekten de, çağımızın bu yapıtlarında *a posteriori* bir hareket öğretisine ya da bir yapıtın ortaya çıkışına yön veren kurallar söz konusudur: açıkça görüldüğü gibi, poetika sözcüğü zaman içinde önemli bir anlam değişimine uğrayacak, yazı ve yaratım alanından okuma ve yorumlama alanına geçecektir. Aslında, bu modern poetika, sözcüğün geçen yüzyılda geçirdiği yenilenmeden çıkmıştır doğrudan doğruya. Burada bu konuya değinmemeyi yeğledik; bu, öncelikle, kaçınılması gereken bir karışıklığa yol açabilirdi ve, ayrıca, bu diziden çıkan başka bir çalışmada (*La critique littéraire française du XXè siècle*) ayrıntılı bir biçimde ele almıştık bu

konuyu. Dolayısıyla, kısa bir sonuç gözlemi olarak değindik aynı konuya; daha eski bir dönemde bu sayfalara göz atmak isteyen bir okuyucu için bu gözlem ilginç olacaktır.

Çalışmanın bazı bölümlerini gözden geçiren yakın dostlarım Michel Zink, Frank Lestringant, Alain Génetiot ve Michel Delon'a minnet ve şükranlarımı sunuyorum.

I. Bölüm

KÖKENLER

Batı poetikasını kalıcı bir biçimde oluşturan iki metin vardır: Aristoteles'in *Poetika*'sı ve Horatius'un, Quintilianus'tan (İS I. yüzyıl) bu yana *Ars Poetica* adıyla bilinen ve daha sonra göreceğimiz gibi kısmen Aristoteles öğretisine götüren *Pisolar'a Mektup*'u. Bununla birlikte, iki yapıtın yapısı farklıdır: Aristoteles'in muhtemelen İÖ 340'larda kaleme aldığı metin yayınlanmak amacıyla yazılmamıştı, çünkü filozofun derslerinde yararlandığı notlardan oluşuyordu; İÖ 15'e doğru yazılmış olan *Ars Poetica* ise şiirdir ve yaşamının sonunda yazan ve kurallar getirmekte sakınca görmeyen bir şairin yapıtıdır. Aristoteles, tersine, zamanının edebiyatını irdeler ve deyim yerindeyse onun bir haritasını çıkarır, şairin uyması gereken kuralları formüle etmekle birlikte, girişimi, normatif olmaktan çok analitik ve betimleyicidir. Böylelikle, edebiyat dünyasında ilk kez bir "kümeler teorisi" geliştirmiştir. Ama *Poetika*'sında ele aldığı birçok konuyla ilgili olarak, Platon –Aristoteles 365'ten 367'ye kadar Akademia'da derslerini izlemiştir– birçok ko-

nuda temel düşünceler dile getirmiştir ve Aristoteles ters düşer bu düşüncelerle: bunları paralel bir biçimde göstermeye çalışacağız.

I. – Platon'dan Aristoteles'e: *Mimesis*

Fransız edebiyatı uzun süre *mimesis* –doğanın taklidi– gerekliliklerine göre inşa edilmiştir; Aristoteles'in getirdiği, Horatius'un yeniden düzenlediği bu kuram, geçirdiği krizlere rağmen, gerçeğin anlatılması bağlamında büyük ölçüde temel işlevini sürdürmektedir. Bununla birlikte, ilk başta Platon bu kuramın ilkesini reddederken şiirsel düzlemde bir yargılama getirmez, bir yandan ahlaksal, öte yandan da ontolojik ve metafizik beklentilere bağlanır, dolayısıyla, bunların anlaşılabilmesi için bu eleştirilerin yer aldığı *Devlet* adlı yapıtı bir edebiyat kuramı gibi değil, edebiyatın ahlak ve eğitimin hizmetinde olduğu ideal bir toplumun siyasal temellerini oluşturmaya yönelik felsefi bir yapıt gibi düşünmek gerekir.

Platon'un III. Kitap'ta ölüm korkusu oluşturan fablları (*Mythai*) ya da acı çeken, açgözlü ve ölçüsüz kahramanlar düşüncesini mahkûm etmesinin nedeni, kendilerini savaş sanatına adamış insanların yiğit, itaatkâr ve ölçülü olmaları gerektiğini düşünmesidir; sorumlu insanların gülen insanlar olmaları gerektiğini söylemesinin nedeni ise gülmenin insan ruhunda çok etkili değişiklikler yapmasıdır ona göre. Daha sonra yazarın yeteneklerini büyük bir hayranlıkla değerlendirdiğimiz bir gösteri olmasına rağmen tiyatronun dışlanmasının (X, 100*d*) nedeni ise bazı olumsuz

etkileridir: felaketlerinden söz eden bir kahraman seyirci üstünde olumsuz etkiler yapar, oysa, insan, tersine, başına bir felaket geldiğinde telaşa kapılmadan baş etmeye çalışır onunla. Dolayısıyla, kesinlikle bilinçli, normatif bir söylem söz konusudur.

Ontolojik yaklaşıma gelince, o, sadece, insanların dünyada İdeaların kaçamaklı görünüşünü ve eksik kopyasını algılayabildiği temeline dayanan ünlü Platon teorisini sergiler; İdealar tek sürekli gerçek ve bu dünyadaki nesnelerin ebedi ilkesi olan özlerdir. X. Kitap'ta ünlü üç sedir örneğiyle şiirsel taklide uygulanan öğretidir: Platon'a göre, farklı sedirler olmasına rağmen, tek bir sedir fikri (kendisi olarak bir sedir) vardır; marangoz bu özden hareketle özel bir sedir üretir ve şairin taklit ettiği de bu sedirdir. Oysa, kendisi olarak sedir tek sedir gerçekliği olduğundan, bu bağlamda, şairin tasarladığı sadece kopyanın kopyasıdır, bir simülakrdır (*eidolon*) ve taklitçi (*mimetes*) sadece hayaller yaratan bir yaratıcıdır (*poietes tou eidolou*). Dolayısıyla, bunlar estetik değil, etik ve metafizik düşüncelerdir ve Platon'u taklidin reddedilmesine götürür: taklit şiirin çekiciliği tartışılamaz elbette "ama gerçek (*alethes*) olarak görülen bir şeye ihanet etmek de günahtır" (607 *c-d*).

Aristoteles de, tersine, '*mimesis*'i açık seçik biçimde tanımlamasa da bunun bütünüyle insani bir etkinlik olduğunu düşünür: insanı hayvanlardan ayırır –çocuk öğrenmeye yeni başladığında taklit eder– ama, öte yandan, bizim için bir zevk kaynağıdır, çünkü, gerçekte görmekten hoşlanmayabileceğimiz bir şeyin resmini (*eikone*) seyrettiğimizde zevk alabiliriz ondan. Dolayısıyla, taklitte açık seçik biçimde ifade edilen bir idealleştirme vardır; Aristoteles'e göre,

"benzer ama daha güzel portreler yapan ressamların özel biçimler oluşturması" gibi, "öfkeli insanları anlatan şair de (...) bu insanlara bu bağlamda yüksek bir nitelik kazandırmalıdır" (54*b* 12). Dolayısıyla, *mimesis*, biçimini değiştirdiği bir gerçekliğe indirgenemez artık ve Platon, taklit eden şiire, ruha sıkıntı veren kötü duygular ürettiği eleştirisini getirir... Böyle bir eleştiri yoktur Aristoteles'te, çünkü aynı özellik trajedide korku ve acıma gibi olumlu duygular verir. Anlatma sırasında hissettiğimiz şey ünlü '*catharsis*'tir (duygulardan arınma, arındırma); bu olgu sayesinde daha hoş duygular oluşur insanda: sözgelimi, trajedi, bize bir insanın başına gelen felaketi hak etmediğini gösterdiğinde acıma ve bizim gibi bir insanın felaketine tanık olduğumuzda korku doğurur. Dolayısıyla, büyük ölçüde tıbbi bir kavram olan *catharsis*'in hiçbir ahlaksal yan anlamı yoktur.

Aynı şekilde, *mimesis* sadece edebiyatın değil, aynı zamanda öteki sanatların da ilkesi olur: resim, dans, flüt ya da kitara. Bununla birlikte, bu bağlamda abartıya kaçmamak gerekir: bir resmin kopya edilmesi gibi gerçeğin kopya edilmesi söz konusu olamaz; bu nedenle, *mimeisthai* fiili genellikle *taklit etmek* biçiminde çevrilirse de, Roselyne Dupont-Roc ve Jean Lallot çok değerli *Poétique* edisyonlarında bu fiili *tasarlamak*la karşılamışlardır; *mimesis* gerçek dünyamızın yavan bir taklidinin çok ötesinde şiirsel bir etkinliktir: şair, diliyle eyleyen insanları (*prattontas*) taklit eder ve Aristoteles'in o vazgeçilmez tutarlılığının altını çizdiği bir öykü (*mythos*) oluşturur. Üretim olarak anlaşılan *poiesis*'in etimolojisine çok yakın *mimesis* vardır.

Poetika ilke olarak kesinlikle trajedinin altı unsurunu içerir: öykü (ya da fabl: *mythos*), karakterler (*ethe*), dü-

şünce (*dianoia*) ve ifade (*lexis*) ama aynı zamanda gösteri ve şarkı. Bununla birlikte, son iki bölüm hiçbir gelişmeyi konu etmez ve bizim özellikle üstünde durmamız gereken şey her unsurun kendi içinde taşıdığı önemdir. Gerçekten de, esas olan, "olguların kurgusu"dur, çünkü trajedi insanların değil, eylemin "taklidi"dir; karakterler ondan doğar, çünkü insanlar "karakterleri taklit etmek amacıyla hareket etmezler, karakterleri hareketleri aracılığıyla ortaya çıkar" (50 *a* 20). *Poetika*'da, biraz ileride (54*a* 16-28), bu karakterlere klasik poetikanın esinleneceği dört amaç mal edilir: birincisi, bunların iyi (ahlaksal anlamda) olmaları; ikincisi, karakter ve doğa (bir kadın çok fazla erkeksi olamaz) arasında bir uyum gözetilmesidir; üçüncüsü, benzerliktir (kahramanın genel insan doğası düşüncesinden pek fazla uzaklaşmaması gerekir); dördüncüsü ise tutarlılıktır (sözgelimi kötülük karşılıksız kalmamalıdır).

Böylelikle, "olaylar ve tarih kesinlikle trajedinin amacı (*telos*) olmuştur ve amaç en önemli şeydir" (50*a* 23); bu şekilde amacın esası oluşturması (tümü içinde amaçsallık ve sonuç) eylemin mantığının bedelini artırır. Üçüncü olarak, düşünce (*dianoia*) gelir, soyut bir düşünce değil, söylemin yaşama geçmesi, durumun gerektirdiğini ve uygun olanı söyleme kapasitesi: Aristoteles bundan çok az söz eder ve çalışmasında retoriğe gönderme yapar, çünkü, söz konusu olan kanıtlamak, çürütmek, ikna etmektir; nihayet, "düşüncenin sözcükler aracılığıyla ifade edilmesi" deyimi ancak dördüncü sırada yer alır ama *lexis* (yani üslup) 20-22. bölümlerde uzun uzun ve dilbilgisel ayrıntılarına kadar irdelenmiştir; bu bağlamda, amaç, normal dille, özellikle erteleme aracılığıyla getirdiği farklılığın anlaşılmasıdır.

Tarihe, yani olaylar sistemine önem verilmesinden anlaşılan, Aristoteles'in yapıtın birliği üstünde durduğudur; yapıt ortaya çıkan bütün olayları anlatmaz kesinlikle ve gerçekten gerekli olanları seçer, dolayısıyla, taklit edilen gerçeğe kendisine özgü bir kavranabilirlik yapısı ve yapıta da oldukça güçlü biçimsel bir tutarlılık empoze eder, öyle ki, bir bölümün yeri değiştiğinde ya da bir bölüm çıkarıldığında bütünlük dağılır: trajedinin eylem birliği ve ona bağlı olan ama "trajedi her şeyi mümkün mertebe güneşin doğup battığı zaman aralığında anlatmaya çalıştığından" daha esnek bir biçimde formüle edilen zaman birliği buradan gelir (49*b* 139). Aristoteles *poietes* (şair ama aynı zamanda üreten kişi) etimolojisi üstünde oynarken "şairin dizeler şairinden çok, tarih şairi olması gerektiğini" (51 *b* 289) ve amacının dizeler oluşturmaktan çok, olayları taklit etmek olması gerektiğini özlü bir biçimde anlatır.

Nihayet, yapıtın birliği gereklilik ve gerçeğe uygunluğa bağlıdır. İleride, Klasik Çağ'ın yeni *Poetika* okumalarında bu sön sözcük üstünde durulduğunu göreceğiz. Ama, Aristoteles için önemli olan, klasikler gibi yapıtların insanların düşünce ya da beklentilerine uygun olması değildir. Onun bu konuda geliştirdiği düşünceler şiirsel, retorik ve felsefi düzlemde yer alır. Şiirseldir, çünkü o vazgeçilmez eylemin tutarlılık ve mantığına yardımcı olur, şair ile eylem birliği önermeyen ve aynı amaca yönelmeyen olaylardan söz eden tarihçi arasındaki farkı yaratan da budur. Retoriktir, çünkü gerçeğe uygunluk mümkün olana, yani bizi *ikna edebilecek* olana doğru yayılır, çünkü biz kesinlikle olası görürüz onu (51*b* 16). Ama, sorun, aynı zamanda felsefidir, çünkü eylemin gereklilik ve gerçeğe uygunluğa göre kompozisyonu

şiire genel olanı (gerçeğe uygun olana bağlı) ele geçirme olanağı verir, buna karşılık, tarihçi özel olanda (gerçeğe bağlı) kalır. Platon şiir ve felsefeyi ayırıyordu: buna karşılık, Aristoteles'te idealleştirme ve taklide eşlik eden genelleştirme "şiirin tarihten daha felsefi ve daha soylu bir şey olduğu" sonucunu doğurur.

II. – Platon'dan Aristoteles'e: Türler teorisi

Batı edebiyatına kendini kalıcı bir biçimde empoze eden şey Aristoteles'in türlerin dağılımı düşüncesi olsa da, öncelikle Platon'a dönmek uygun düşer. *Devlet*'in III. Kitap'ında (392 *d*) şiirin bütünüyle anlatıya (*diegesis*) bağlı olduğunu ve anlatının da şair kendi adına konuştuğunda arı (*haple*), konuşanlar kahramanlar olduğunda ya da öykü ve diyalog biçiminde geliştiğinde taklit (*dia memesios*) olabileceğini söyler. Bu ayrıma göre, şiir bütünüyle taklide dayanan bir türe girer, çünkü taklit bütünüyle kahramanların sözlerine dayanır: trajedi ve komedi; şairin kendi öyküsüyle ilişkili olduğundan bütünüyle anlatısal olan ve özellikle *dithyrambos*ta (bir tür öykülemeli koro şarkısı) bir ikinci tür; nihayet, öteki iki türün karışımından oluşan ve özellikle Homeros örneğinde gördüğümüz gibi destan türünde kullanılan bir üçüncü tür: Platon'a göre, şair bildirisini kendisi üstlendiğinde ve "çeşitli söylemleri ya da söylem arasında yer alan olayları" aktardığında, anlatı (*diegesis*) [393 *b*] ve "başka biri adına konuştuğunda (...) ve dilini kahramanların diline olabildiğince uygun (*homoios*) kıldığında" taklit (*mimesis*) [393 *c*] söz konusudur.

Dolayısıyla, taklidin reddedilmesi Platon'u özellikle ikinci türü –trajedi ve komedi– önemsiz bulmaya götürür, çünkü şair bu türlerde konuşturduğu kişileri taklit ederek "bir başkasıymış gibi" ifade eder kendini ve arı anlatıyı ön plana çıkarır. Dolayısıyla, burada kesinlikle anakronik bir sözcük kullanılabilirse eğer, "edebi" türler sözceleme biçimlerine denk düşerler, çünkü bunlar Platon'un *lexis* adını verdiği şeye göre tanımlanır ve *lexis*'in ifade ya da üsluptan çok *diksiyon*'la karşılanması uygun olur. Ama bu üçe ayırma, görüldüğü gibi, tarih anlatmayan ve dolayısıyla Platon'un reddettiğini sanmadığımız *anlatı* türünde yer almayan lirik şiire yer vermez kesinlikle.

Çünkü, X. Kitap'ın başında, site dışında, genellikle aceleye getirilerek ifade edildiği gibi, tüm şairlerin değil, sadece taklit edenlerin dışlanması üstünde durur. Gerçekten, Platon'un şaire getirdiği eleştiri, onun bir yandan kötü heyecanlar uyandırması, *mimesis* (taklit) yoluyla gerçeğe ihanet etmesi, bir yandan da çeşitli biçimlere bürünmesidir, çünkü, öyküde kendi adına konuşsa da, konuşturduğu kahramanları taklit etiği de olur: böylece, şair dediğimiz bu yetenekli insan kutsal (*hieros*) ve olağanüstü (*thaumastos*) biri gibi saygı görmeyi hak etmiştir ama sitede yeri yoktur. Buna karşılık, "daha katı ve dirençli olan ve o kadar çekici olmayan ama davamıza yararlı, bizim için sadece onurlu insanın sesini (*lexis*) taklit eden ve dilini baştan beri kurallarını belirlediğimiz biçimlere uygun kılan, savaşçılarımız için bir eğitim planı oluşturan bir şair ve öykücü" kabul görecektir (398 *a*). Platon'a X. Kitap'ta şiiri reddederken iki istisnayı kabul ettiren yeni bir ahlak ve siyaset tercihi öne çıkar: tanrılara ilahiler söyleme ve iyi insanların övülmesi (607 *a*).

Aristoteles'in *Poetika*'sı çok farklı bir dağılım –yani, kendi vokabülerine göre cinsler (*eidos*)– izler. Ve taklitte görülmeyen dizelerde dışlanır: retoriğe bağlı olan hitabet düzyazısı, Sokratik diyaloglar ya da tarihçilerin yapıtları; ama bu tür ayrımı şiir ve düzyazı ayrımıyla tam olarak örtüşmez, çünkü Aristoteles bizim bilimsel ya da didaktik şiir dediğimiz türü de dışlar: sözgelimi, *doğa üstüne* bir şiiri ve hekimlik üstüne bir şiiri Homeros dize ölçüsüne göre düzenleyen Empedokles'te (İÖ 493-433) gördüğümüz gibi, doğa bilimlerini işleyen tür. Ama, esas olan, doğal olarak taklide dayanan ayrıcalığın, onu, kendisinden önceki Platon gibi doğal bir biçimde, özellikle bir zamanlar Arkhilokhos ya da Sappho veya kendisine çok yakın görülen Pindaros sayesinde çok moda olan lirik şiirin hakkını teslim etme noktasına götürmemesidir: "Şair kendi adına konuştuğunda taklit etmez" (60*a* 7); Homeros da özellikle kendisinden çok az söz ettiği ve sözü büyük ölçüde taklit eden kahramanlara bıraktığı için övülmüştür.

Dolayısıyla, birçok modern teorisyenin sözünü ettiği üçlü lirik, epik ve dramatik ayrımının Aristotelesçi bir özellik olduğunu düşünmek yanlıştır – Gérard Genette *Introduction à l'architexte* adlı yapıtında çarpıcı bir biçimde göstermiştir bunu. Ama, Aristoteles'in çok öznel bulduğu lirik şiirin dışlanması, edebi yaratımın, ona göre yazarı yapıta bağlayan ilişkiden çok, yapıtın gerçekle ilişkisini ön plana çıkardığını çok açık biçimde gösterir. Bu anlayış XVII. yüzyıl deha kavramının ortaya çıkışına ve konunun yeniden önem kazanmasına bağlı yeni bir yönelimi (Romantizm) hazırlayıncaya kadar Batı edebiyatı üstünde ağır basmıştır. Böylelikle, *Poetika*, epik ve dramatikten oluşan

taklit türlerini içerir sadece: dolayısıyla, trajedi ve kitabın başında açıkça anılmasına rağmen komedi hiçbir biçimde inceleme konusu olmaz – bu konunun henüz ele geçmemiş olan *Poetika*'nın ikinci kitabında işleneceği genel kabul gören bir düşüncedir.

Birinci bölümü tekrar okuyalım: "Destan ve trajik şiir, komedi, dithyrambos sanatı ve çok büyük ölçüde flüt ve kitara sanatının ortak özelliği taklittir (*mimesis*). Ama aralarında üç tür farklılık vardır: ya farklı araçları taklit ederler, ya farklı objeleri taklit ederler ya da başka bir biçimde taklit ederler, yani aynı olmayan tarzlara (*tropon*) göre taklit ederler." Dil aracılığıyla taklit eden edebiyat bağlamında, araçların farklılığı, farklı dize kullanımına denk düşer; amaçların farklılığı bizden üstün (*beltius*) ya da aşağı (*kherius*) olabilen kahramanların karakterine gönderme yapar; nihayet, taklit biçimi epik tür içinde anlatıyı (*diegesis*) ve dramatik tür içinde taklidi (*mimesis*) ayırt etme olanağı sağlar, çünkü dramı doğrudan doğruya oluşturanlar kahramanların kendileridir. Böylelikle, amaç açısından Sophokles'in trajedileri ya da Homeros'un destanı arasında bir yakınlık olduğu görülür, çünkü bu yapıtlarda soylu kişiler tanıtılır; ama biçim açısından aynı trajediler Aristophanes'in oyunlarıyla aynı kategori içinde yer alabilirler, çünkü bütün bu oyunlar doğrudan doğruya eyleyen kahramanları taklit ederler.

Bu durumda, sınıflandırma, anlatı biçimi ve taklit biçimi içinde daha bir incelik kazanabilir. Eğer anlatı yüksek kişileri sahneye çıkarıyorsa, söz konusu olan bir destandır (yani, sadece burada sözü edilen Homeros), eğer aşağı kimseleri sahneye çıkarıyorsa, söz konusu olan destan

parodileri ya da gülünç destanlardır. Eğer taklit yüksek kişileri gösteriyorsa, bir trajedi söz konusudur, aşağı kimseleri gösteriyorsa söz konusu olan komedidir. Bununla birlikte, *Poetika*, anlatısal ve dramatik unsurları sergileyen Homeros destanı ve trajediyi irdelemekle sınırlıdır; böylelikle, Platon'un, Homeros'un şiirlerinde gördüğü karmalık (mixité) silinir ve bizzat Aristoteles'in, şairin kimi zaman kendi adına konuşması, kimi zaman başkasının ağzından konuşması dolayısıyla destanların karma bir yapısı olduğunu kabul etmesine rağmen bu türler öncelikle anlatısaldır. Gerçekten de, sözü edilen saf anlatısal tür kaybolduğunda –dithyrambos örneği– destan tümüyle anlatısal olur.

Aslında, biraz önce belirttiğim gibi, Aristoteles destandan (özel olarak sadece 23. ve 24. bölümlerde ele alınmıştır) çok trajediyi incelemeye vermiştir kendisini, çünkü, ona göre, destan trajediden sonra gelir ve son bölümde belirtilmiştir bu. Gerçekten de, genel ilkeye göre, destan trajedinin içinde yer alır: "Destanı oluşturan unsurlar trajedide de bulunur, ama trajedinin tüm unsurları destanda yoktur" (49*b* 18); bundan, epik uzunluğun trajik kısalıktan üstün bir unsur olduğu anlaşılmamalıdır. Homeros kendi adına konuştuğu bölümlerin (dolayısıyla taklit etmediği) önemini sınırlı tuttuğu için övülse de, trajedinin üstünlüğü daha dolaysız ve güçlü bir *mimesis*'e bağlı olmasından gelir; öte yandan, bunun başka bir özelliği, destanda bulunmayan gösteri ve müzik zevkini sunmasıdır. Nihayet, kısalığı ve daha güçlü birliği ama aynı zamanda trajik konusu da (korku ve acıma) bu zevki güçlendirir.

Böylelikle, Aristoteles, Platon'un tersi bir konumda yer alır, çünkü Platon şiiri tümüyle az ya da çok saf bir anla-

tıya bağlar ve *mimesis*'i reddeder, Aristoteles ise, tersine, onu temel ilkesi yapar. Platon'a göre en iyi tür en az taklit eden türdür (dithyrambos); Aristoteles'e göre ise, tersine, en çok taklit eden tür en iyi türdür (trajedi). Ama, *Poetika*'nın kuramsallaştırdığı taklit eyleyen insanların taklidi olduğundan ve şair, gördüğümüz gibi, dizeler oluşturduğu için değil, öyküler oluşturduğu için övüldüğünden, örtük biçimde ön plana çıkarılan şey öyküleme yeteneğidir ve Aristotelesçi *mimesis*'in geliştirdiği edebiyatın, şu ya da bu biçimde, kesinlikle bir anlatı olduğu görüldüğünde Platon'dan Aristoteles'e uzanan çelişki ortadan kalkar.

III. – Horatius'un *Ars poetica*'sı

Önce İtalyan, daha sonra Fransız Rönesansı tarafından keşfedilmeden önce, Aristoteles öğretisi, uzun süre, ancak bu öğretiyi esasen aktaran ve aynı zamanda da geliştiren Horatius aracılığıyla biliniyordu. *Poetika*'dan üç yüz yıl sonra, İÖ 15 yıllarında yazılan *Mektup*'u Pisolar'a hitap eder: kendilerine kişisel öğütler verdiği, bilinçli bir biçimde normatif, daha ayrıntılı şiir kurallarını anlattığı Lucius Calpurnius Piso ve iki oğlu: "Şairi büyüten ve biçimlendiren yeteneğin kaynaklarının nereden geldiğini, uygun olanı ve olmayanı, mükemmelliğin ve hatanın nereye götürdüğünü söyleyeceğim" (307-308. dizeler). Yaşamının sonuna yaklaşan şair, edebi yaratım anlayışını sergilerken yapıtların biçimini –ölçüyle ilgili düşünceleri önemlidir– ve içeriğini tasarlar, daha sonra şairin amacından söz eder. Dolayısıyla, özgür ve oldukça kısa (ancak 500 dize) bir metindir söz

konusu olan ve eksiksiz bir çalışma değildir; trajediye destandan daha fazla önem verdiğini gördüğümüz Aristoteles gibi bu Latin şairi de özellikle tiyatro üstünde durur: tiyatro bağlamında, özellikle bir tümce (189. dize) aracılığıyla beş perdelik bir yapının (daha sonraki yazgısı bu olacaktır) benimsenmesini ister. Geri kalan bölümde ise destandan ancak ikincil olarak söz eder: burada da, Horatius'un kendisi öyle olmakla birlikte, lirik şiir yoktur.

Mektup'un Aristotelesçi mirastan aldığı önemli payın doğrudan bir okumadan kaynaklanmış olması düşük bir olasılıktır; Horatius *Poetika* konusunda bildiklerini büyük olasılıkla Aristoteles'in bir öğrencisine (Neoptolemos) borçludur. Bununla birlikte, *mimesis*'in esas tezini yinelemiştir; daha sonraki kuşaklar, özellikle Rönesans'tan Klasik Çağ'ın sonuna kadar, taklit kuramına baskın çıkan ünlü resim mukayesesini –*Ut pictura poesis*– her zaman hatırlayacaklardır. Bununla birlikte, bu karşılaştırma yeni değildir ve Simonides'in eski bir fragmanında bulunur; Plutarkhos bunu *Atinalıların Onuru*'nda (III, 346 *f*-347 *c*) anlatmıştır: "Resim dilsiz bir şiirdir, şiir konuşan bir resimdir." XVIII. yüzyıla kadar gelen bir şiir tanımıdır bu. Ama *Ut pictura poesis* yorumuna cümlenin bütünü okunduğunda silinen çok kalıcı bir karşıt anlam egemendir: "Şiir için geçerli olan resim için de geçerlidir: bir resim daha yakından bakıldığında daha fazla etkiler, başka bir resim ise uzaklaşıldıkça etkileyicidir" (361-362. dizeler). Dolayısıyla, burada söz konusu olan sadece iki üslubun ayırt edilmesidir: biri ayrıntılı, öbürü daha yoğundur ve farklı bir mesafe çağrışımı yaparlar.

Çünkü, Aristoteles gibi Horatius da, gerçeğin basit bir kopyasını düşünmenin ötesinde, taklidi bir yeniden inşa

gibi ele alır ve bu anlayış teatral eylemin bir amaca götürdüğü ve eylemin karakterlere baskın çıktığı bir düzenin tutarlılık ve birliğine tabi olmayı gerekli kılar: "Kısacası, yapıt istendiği gibi olacaktır, en azından basit ve tek olması gerekir" (23. dize). Dolayısıyla, Horatius'un, acımasız olsun (Seneca'nın oyununda görüldüğü gibi, çocuklarını boğazlayan Medea), hoş olsun (kuşa dönüşen Prokne), bazı eylemlerin gösterilmekten çok anlatılmasını istediği görülür (179-189. dizeler). Aynı şekilde, klasik uyum kuralına göre, sahnede cinayet işlenmemesi gerekir, ama Horatius'un karşı çıkışının özellikle burada başka bir temeli vardır: sadece inançsızlık ve isyan (*incredulus odi*) duygusu veren gösteriyi safdışı etmek.

Ama, Aristotelesçi *mimesis* sadece insan eylemlerinin taklidiyken, Horatius'ta, Rönesans'ta kuramsallaştırılmış olarak yeniden göreceğimiz modellerin edebi taklidiyle çoğalır. Daha sonraki bölümde analiz edeceğimiz retorikle açık bir benzerlik işaretidir bu: *Pisolar'a Mektup*'un yazılmasından on beş yıl kadar önce Roma'ya yerleşen Halikarnassoslu Denys *Retorik Elkitapları*'yla klasik yazarların taklidini ve bu amaçla bir Yunan yazarları *corpus*u oluşturulmasını tavsiye eden ilk isimdir. Dolayısıyla, Horatius, Du Bellay'de bulacağımız bir ilkeyi formüle etmiştir: "Yunan modellerini evirip çevirin, gece gündüz elinizden düşürmeyin" (268-269. dizeler). Bununla birlikte, bu incelemede dikkatli ve ihtiyatlı olmak gerekir; Pisolar'a yöneltilen tavsiye, eski yapıtları çok yakından izlememek, "onları çok sadık biçimde taklit etmemek" ve "taklit ederken çekingenlik ya da yapıtın düzeni dolayısıyla içinden çıkamayacağımız dar bir çerçeve içine düşmemektir" (133-135.

dizeler). Genel olarak, Pisolar'a, Yunanların taklit edilmesinde köleliğe düşmemeyi, Latin şiir geleneğine sadık kalmayı ve Yunanların biçimsel mükemmelliğine erişilmesi gerekliliğini önemle tavsiye eder – özellikle Latinler'in çok fazla ihmal ettiği ağır ve sabırlı bir çalışma (291. dize) gerektirir bu.

Horatius'un Aristoteles'ten ayrıldığı ikinci önemli nokta, *uygun düşen*, *uygun olan*dan başka bir ifadeyle çevrilmesi mümkün olmayan *decorum* kaygısıdır: burada *Pisolar'a Mektup* adlı yapıtının önemli yazılarından biri söz konusudur ve Klasik Çağ bu özelliği, yapıtın tam anlamıyla kavranabilmesi için uyulması gereken *kurallar*la yeniden bulacaktır. Hatırlanacağı gibi, Aristoteles, kesinlikle *inandırıcı* olduğundan (51 *b* 16), olası olanı ön plana çıkarıyordu ama burada izleyici için uygun olanın önemi bağlamında retoriğin etkisi açıkça ortaya çıkar. Horatius'un tavrı da Cicero'ya çok yakındır; Cicero *Hitabet Üstüne* (III, 210 ve devamı) adlı yapıtında söylemin havasının konu ve dinleyici topluluğuna göre uyarlanması gerekliliğini göstermiştir; *decorum* (ya da *aptum*) retorik çalışmalarının kuramsallaştırdığı inandırmanın temelleri gibi görülüyordu; dolayısıyla, bu dış uygunluk aracılığıyla yeni bir izleyici kaygısı açık seçik biçimde ortaya çıkıyordu.

Ama, retorik olmasına rağmen bu kavram bütünüyle poetik olana aittir, çünkü aynı zamanda iç uyuma götürür. Böylelikle, Horatius'a göre, her türe uygun olan ölçünün (*decentem*) kullanılması ve kahramanın söyleminin sosyal statüsüne de, karakterine de uygun olması gerekir. Horatius, daha geniş bir biçimde, Aristoteles'in *mimesis*'in tatmin edici olabilmesi için bu karakterlere verdiği amaçları esas

alır. *Poetika*'daki gibi, kahraman, insan doğası konusunda edinilen genel düşünceden pek fazla sapmamalıdır ve konuşan kişinin yaşlı ya da genç olup olmadığının anlaşılması önemlidir (115. dize); karakterler de uygun düşmelidir (*sibi convenientia*) (125. dize); ayrıca, kahramanın özellikleri de yaşına uygun olmalıdır (*decor*) (156.dize). Çünkü, "şiirlerin güzel olması yetmez; aynı zamanda çekici ve hoş (*dulcia*) olmaları ve dinleyicinin zihnini istedikleri gibi sürükleyebilmeleri gerekir" (99-100. dizeler). Böylece, teatral etkinlik hitabetin etkinliğine yaklaşır.

Pisolar'a Mektup'un son bölümü şairin kendisiyle ilişkilidir. Aristoteles bu konuya el atmıyordu: şiir sanatının "yetenekli ya da esinli kimseler"e ait olduğunu söylemekle yetiniyordu (55*a* 33); ama, öte yandan, Homeros'un doğru şiirsel seçimlerinin altında yatan unsurun kendi doğası ya da sanatı olup olmadığının bilinmesi gerektiğini öne sürüyordu (51*a* 24). Horatius şairi daha geniş bir biçimde tanımlamıştır ve her şeyden önce bir kültür adamıdır o: "İyi yazmak için felsefe (*sapere*) ilke ve kaynak oluşturur. Şiirlerinin temeli, onu sana açıklayabilecek olan Sokratik yazılardır ve dibi gördüğün zaman sözcükler kendiliğinden çıkacaktır su yüzüne" (309-311. dizeler). Boileau'nun *Art Poétique*'inin o ünlü klasik açık seçikliği tanımlamak amacıyla hatırlatacağı formül: "İyi kavranan açıkça ifade edilir / ve bu ifadenin sözcükleri de kolayca gelir" (I, 153-154. dizeler). Ama, burada esas olan, Horatius'un Platon'a karşı ama Aristoteles'e sadık kalarak felsefe ve şiiri ayırmamasıdır: şair de gerçeğe dokunabilmek zorundadır ve bu şekilde tanımlanan kesinlikle kendisinin Roma toplumundaki yeri olmalıdır. Cicero'ya göre, hatip kesinlikle

bir kültür adamı olmalıydı: burada Horatius'un şairi ikinci planda kalmamalıdır ve felsefi bilgelik ahlaksal doğruluğa eşlik etmelidir.

Esinlenme sorununa gelince, Platon *İon*'da ele almıştır bu konuyu: Sokrates ve bir *rhapsodos* (epik şiirler okuyan gezgin şair) arasındaki diyalog önerisi. Sokrates burada manyetik taş metaforundan yararlanarak şairi herkesten çok ilahi bir gücün esinlediğini göstermek ister ve öncelikle de rhapsodos etkilenir bu güçten: mıknatısın tek tek çektiği halkalar gibi aynı heyecanı ve coşkuyu duyar şairler: bu esinlenmede şairler "güzel dizeler yaratırlarken mantıkları devre dışıdır" (534*a*); *Phaidros*'ta da (245*a*) Sokrates sanatın (*techne*) kendisini şair yapabileceğini düşünen kimsenin şairliğinin eksik olduğunu söyler. Öte yandan, Horatius, Platon'dan söz etmez ve yaratmanın şairin sağlıklı bir biçimde düşünmemesini gerektirdiği fikrini gülünçleştirmek amacıyla eski bir kaynağa, Demokritos'a (İÖ 460'a doğru-370) dayanmayı yeğler. Önceleri ilahi esini savunurken *Pisolar'a Mektup*'ta bir denge durumu önerir: "Şairlere değerini veren unsurun yetenek ya da teknik (*ars*) olup olmadığı sorulmuştur (Aristoteles'in sorusuydu bu). Ben kendi payıma güçlü yeteneklere sahip olmadan sadece çalışmayla (*studium*) bir şeyler yapılabileceğini sanmıyorum, buna karşılık, ham bir deha da (*ingenium*) işe yaramaz; bunların birbirlerine ihtiyaçları vardır ve dostça bir işbirliği içindedirler" (408-411. dizeler).

Nihayet –sadece zevki düşünen Aristoteles'ten son ve önemli kopuş– Latin şair, şiirin iki işlevi arasında çoğu zaman dikkat çeken bir çelişkiyi göstermeye çalışır: ya zevk verecektir ya da yararlı olacaktır. Horatius'a göre, yarar

zevkin önüne geçmemelidir, çünkü beceriksizce yaratılmış ve çekici olmayan bir yapıt etkileyemez: böylece, şiir ancak mükemmel olduğu takdirde yararlı olabilir. Dolayısıyla, ünlü formülasyon şudur: "Yararlı olanı hoş olanla karıştıran (*qui miscuit utile dulcit*), okuyucuyu hem büyülemeyi hem eğitmeyi bilen herkesin beğenisini toplar" (343-344. dizeler); bu, Klasisizm'in gerekliliği olacaktır: *placere* ve *docere*, hoşa gitmek ve eğitmek. Horatius, şiire mal ettiği amaçları kullanarak, hitabetin hatipe yüklediği amaçlarla özdeşleşir: eğitmek, beğendirmek, heyecanlandırmak. Dolayısıyla, burada, Aristoteles'te olmayan bir ahlak kaygısı ortaya çıkar ve sözgelimi *Poetika* cinayetlerin ya da ensest ilişkilerin sergilendiği efsaneleri eleştirmekten kesinlikle geri dururken *Pisolar'a Mektup* yeni bir gereklilik üstünde durur: trajik gösteri insanı daha iyi yapmalıdır.

IV. – Mirasın dönüşümleri

Bu metinler daha sonraki kuşakları çok büyük ölçüde etkilemiştir, ama Ortaçağ ve Rönesans şiir düşüncesini en fazla etkileyen kesinlikle Horatius'tur ve Klasik Çağ'a kadar kalıcı bir referans olmuştur o: Boileau da *Ars Poetica*'yı çevirmiştir. XII. yüzyılda Arap İbn Rüşd'ün (XIII. yüzyılda Latince'ye çevrilmiştir) yorumlarına, daha sonra da 1278'de Moerbecke'nin Latince çevirisine rağmen, *Poetika* Rönesans'a kadar tanınmamıştır; bu dönemde yayınlanır, çevrilir ve yorumlanır. Fransız'dan çok İtalyan olan bu yeniden keşif çok sayıda çalışmaya vesile olmuştur ve bunların kesin sayısını burada vermek müm-

kün değildir. Dolayısıyla, sadece bazı yayınları anmakla sınırlıyoruz kendimizi: 1548'de Francesco Robortello *Poetika* üstüne *Açıklamalar*'ını Latince olarak yayınlamış ve özellikle öteki iki İtalyan hümanist sayesinde Aristoteles öğretisi Fransa'da yeniden keşfedilmiştir: Lodovico Castelvetro 1570'te *Aristoteles'in Sadeleştirilmiş ve Açıklamalı Poetika'sı* (1570) adlı yapıtını yayınlamıştır (Latince değil, İtalyanca); Giulio Cesare Scaligero ise Lyon'da *Poetika'nın Yedi Kitabı*'nı (1561) yayınladığında otuz yılı aşkın bir süredir Fransa'da yaşıyordu; Ronsard bu kitabı okumuş, Cizvit kolejleri ise bir elkitabı olarak yararlanmışlardır bu yapıttan.

Böylece, yeniden ele alınan Aristoteles öğretisi her şeye rağmen Horatiusçu kurallarla birleşir: Robortello, ikna edilmesi söz konusu olan okuyucunun beklentilerini dikkate alması gereken şiirin ahlaksal yararından söz eder; Castelvetro, Aristoteles öğretisinin özgürce uyarlanmasını önerir ve seyirci, okuyucu ve dinleyiciyi ön plana çıkaran bir düzenleme getirir bu bağlamda. Scaligero'nun kitabına gelince, bu çok iddialı çalışma Aristoteles öğretisini hem yeniden ele alır hem de saptırır ve o da Horatius etkisini ve Cicero retoriğinin etkisini gündeme getirir; *mimesis* kavramına yeni bir yön verir ve ona göre taklit edilmesi uygun düşen edebi modellerdir (Latin retoriği elkitaplarının tavsiye ettiği gibi), çünkü, Vergilius gerçek dünyadan daha güzel bir doğa sunar, bunun nedeni de bu doğanın düzenli bir doğa olmasıdır; ve kimi zaman yanlışlıkla Aristoteles'e mal edilecek olan birtakım yeni ilkeler önerir. Dolayısıyla, sadık kalınmadan aktarılmış olan Aristoteles öğretisi uzun süre onun aracılığıyla tanınacaktır.

Poetika Horatius'un *Pisolar'a Mektup*'undan daha fazla hissettirir kendini ve Fransız klasiklerinin en önemli referansı olur; bu klasikler Racine (*Poetika*'dan bazı parçalar çevirmiştir) gibi iyi bir Helenist dışında Latince çevirilere başvurur, çünkü *Poetika*'nın Norville'in kaleminden çıkan ilk Fransızca versiyonu ancak 1671'de yayınlanmıştır ve ondan sonra, daha önemli kabul edilen Dacier'ninki çıkmıştır. Ama, her halükârda, Klasisizm'in Aristoteles'e borcu –bu konuya geri döneceğiz– o kadar tartışmasız değildir, öyle ki, klasiklerin kendileri Aristoteles'i en önemli referansları olarak gösterirken belli bir izlenim de bırakmışlardır: P. Rapin'in 1674'te *Réflexions sur la "Poétique"*'te belirttiği gibi, kuralları almanın gerekli olduğu tek yapıt mıdır *Poetika*? Ama, daha sonraki yüzyıldan itibaren Aristoteles'in etkisi azalmaya başlayacaktır: *Poetika* sadece trajedi bağlamında çok fazla okunmuştu ve dramın ortaya çıkışıyla birlikte kuramcılar bu kitaptan yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamışlardı; öte yandan, *mimesis* kavramı da, göreceğimiz gibi, sarsılmaya başlamıştı. Dahası, Romantizm Hugo'nun "Aristoteles sınırı" dediği kavramdan uzaklaşacaktır: ve o zaman edebiyat teorisi kuralların romantik bir açıdan reddedilmesiyle sadece Aristotelesçiliğin gerilemesine değil, aynı zamanda poetika fikrinin sonuna da götüren bir estetiğe doğru daha hızlı bir biçimde yeniden yönelir.

II. Bölüm

POETİKA VE RETORİK

Gördüğümüz gibi, sınırlarını kesin biçimde ayırdığı bir *Poetika* ve bir *Retorik* kaleme almış olan Aristoteles, her şeye rağmen, bu ikisi arasında bağlantılar da kurmuştur: sözgelimi, düşünce analizini retorik alanı içinde görür ya da gücüllüğe şiir ve hitabet sanatını yaklaştıran bir inandırma gücü verir. Bu demektir ki, poetikadan retoriğe – gerçek anlamda ortaya çıkışı İÖ IV. yüzyılın başına denk düşer– kesin sınırlar koymak mümkün olamaz, çünkü Antikçağ edebiyat yazıları Roma İmparatorluğu dönemine kadar bunları katıştırınaya devam etmiştir ve retoriğin alanı gittikçe genişlemiştir. Bu konuda birçok örnek verilebilir. Burada, bizim için Horatius'un retorikçileri *aptum*'da birleştiren *decorum*'a önem vermesini, okuyucunun ve izleyicinin beklentilerinin aynı zamanda yapıtın ahlaksal boyutunu dikkate almasını hatırlatmak yeterlidir, öte yandan, gençliğinde hitabet sanatını incelemiş olan Ovidius (İÖ 43-17 ya da 18) hitabet sanatı ve kendi poetika çalışmaları arasında bir bağlantı olduğunu açıkça belirtir:

"Yapıtlarımız farklı ama aynı kaynaklardan geliyor" diye yazmıştır bir retorik hocasına (*Epistulae ex Ponto*, II, 5, 65).

Dolayısıyla, daha sonraki yüzyılda, miladın başında, o döneme kadar inandırma sanatı olarak tanımlanan retorik, Quintilianus'la birlikte (*De Institutione oratoria*) "güzel konuşma bilimi" (*bene dicenti scientia*) olmuştur; bu bilim dalı bundan böyle sadece estetik bir boyut almakla kalmamış (*güzel* konuşmanın anlamlarından biridir bu), söylemin tüm biçimlerine yayılmış ve Roma İmparatorluğu döneminde –uzun süre önce başlamış olan bir yaklaşımın sonucu– gerçek bir edebiyat teorisi olmuştur. Retorik, yapıtların kompozisyonunu doğrudan doğruya belirler ama yapıtlar, tersine, bu kompozisyonun öğretisi içinde yer alırlar ve bir yandan taklit edilmesi gereken modeller olurken bir yandan da dilleri ve içerikleri içinde irdelenirler. Fransa'da Rönesans'tan Klasik Çağ'a kadar çok önemli olan bu modellerin taklidi Horatius'ta belli belirsiz görülmüştür ve özellikle Roma İmparatorluğu retorik geleneğinde ağır basan bir yöntemdir. Biraz önce gördüğümüz gibi, İÖ I. yüzyıldan başlayarak, Halikarnassoslu Denys bir Yunan yapıtları *corpus*u oluşturur ve bu yapıtlardan hareketle yazarlarla yakınlaşma olanağı ve her yazardaki en iyi özelliği taklit etme olanağı verebilecek çeşitli alıştırmalar önerir; aynı döneme ait anonim bir çalışma olan *Rhétorique à Perennius* (Fr. çev., I, 3) aynı şekilde bu taklidi ön plana çıkarır, daha sonraki yüzyılda Quintilanus'un *De Institutione oratoria*'sı (III, 5, I) ya da Longinos'un *En Yüce Üstüne İnceleme* adlı yapıtlarında da aynı eğilimlere tanık olunur ve Helen kültür mirasının yaratıcı taklidi İS ilk yüzyıllarda Yunan dünyası kurallarından birini oluştu-

rur. Günümüzde eğitim dünyasında retorik yoktur artık, edebiyat üstündeki etkisini değerlendirmemiz kolay değildir ve çok daha güçlü bir biçimde XIX. yüzyılın sonuna kadar eğitim ve öğretim içindeki yerini korumuştur, yazar ondan kurtulmak istese de, izlerini taşımıştır her zaman. Ama, poetika, kısaca anlatılması uygun olan bir retoriğin kazanımlarıyla nasıl kesiştiği –ve kısmen de özdeşleştiği– irdelenmeden anlaşılamaz.

I. – Tanımlar

Retoriğin üç amacı vardır: eğitmek (*docere*), beğendirmek (*placere*) ve sarsmak (*movere*). Bunlara üç inandırma biçimi denk düşer: mantıksal kanıtlamaya (*logos*) dayanan ve dolayısıyla eğitme olanağı veren biçim; beğendirmek için *ethos*'u, yani hatibin kamuoyunun onayını almak için sahip olmak zorunda olduğu karakteri dikkate alan biçim; ve, nihayet, sarsmak amacıyla devinimleri tayin eden hatibin dinleyicileri arasında uyandırmak zorunda olduğu *pathos* merkezinde dönen biçim. Öte yandan, hitabette, edebi yapıtlar üstünde etkilerini görebileceğimiz üç tür ayırt edilebilir: suçlama ve savunmadan oluşan adli tür adil olan ve adil olmayanla ilişkilidir ve bu bağlamda yargılama geçmişi hedef alır; epidiktik ya da kanıtlama, övme ya da yermeyle ilgilidir ve soylu ya da aşağılık olanı kabul etmenin ya da reddetmenin söz konusu olduğu şimdi üstünde yoğunlaşır; ve yapılması ya da yapılmaması gereken şeyi tavsiye eden ya da etmeyen tartışma: dolayısıyla, tartışma gelecekle ilgilidir ve siyasal hitabeti kapsar.

Ama, güzel konuşma sanatı olarak anlaşılan retorik, aynı zamanda, farklı bölümleri daha genel bir yazma sanatına kolayca aktarılabilecek söylemin kompozisyonuyla ilgili bir yöntem önerir: buluş (*inventio*) ilk etaptır ve geliştirilecek olan fikirlerin araştırılmasıyla ilişkilidir; argümanlar yereylere (*topoi*), çeşitli akıl yürütme tipleri için geçerli olabilecek şemalara ya da temalara dayanır; nihayet, düzenleme (*dispositio*) gelir: fikirlerin sırasıyla giriş, anlatım (söz konusu olguların aktarılması), doğrulama (sav yönünde giden argümanların irdelenmesi), çürütme (zıt düşen argümanların reddedilmesi) ve de sonucun birbirini izlediği bir düzene göre sınıflandırılması; üçüncü sırada, nitelikleri düzgünlük, açık seçiklik, uygunluk ve süsleme olan gerçek anlamda yazıya ve söylem üslubuna denk düşen ifade biçimi (*elocutio*) gelir.

Dolayısıyla, bu ifade biçimi özellikle edebiyatın kendisi için çok önemli olan değişmece (trope) ve figürlerin kullanımını içerir, ama Latin retoriğinde aynı zamanda üç tür üslup sistemine (*genera dicendi*) açılır – Rönesans'a kadar bütünüyle edebi gelişmesini göreceğimiz sistemdir bu. Bu üsluplardan her biri retoriğin üç amacından biriyle ilgilidir: yüce üslup (*gravis*) sarsmaya yarar, basit üslup (*tenuis*) açıklamaya yarar ve orta üslup da (*mediocris*) hoşlandırmaya yarar. Bundan sonra, hitabette daha özel iki unsur gelir: eylem (*actio*), yani hitabet ve bellek (*memoria*), çünkü söylem ezberlenmiştir.

Bugünkü edebiyatta da görülebilen retorikten bize kalan nedir peki? Figürlerden ve değişmecelerden oluşan bir bütün, yani eski ifade biçiminin bir bölümü, ama aslında neredeyse sadece eğretilemenin çarpıcı sürekliliğini ko-

ruduğu son derece sınırlı bir bütün. Gérard Genette otuz yıl önce "sınırlı retorik"ten söz ederken, *Figures III*'teki bir yazısında, disiplinin, yüzyıldan yüzyıla "yetki alanının tılsımlı deri gibi daraldığını" gördüğünü gösterebildiğini düşünmüştür. Bununla birlikte, biraz ayrıntılı bir inceleme bu daralma teorisinin kesinlikle ayrıntılandırılması gerektiğini gösterecektir bize.

II. – Poetika mı ikincil retorik mi?

Ernst-Robert Curtius, yakın dönemde, retoriğin tüm Ortaçağ Latin edebiyatını derinlemesine etkilemiş olduğunu çok açık bir biçimde göstermiştir; öncelikle de eğitim ve öğretim aracılığıyla etkilemiştir, çünkü, gramer ve diyalektiğin yanında, o dönemde sayı sanatları adı verilen (aritmetik, geometri, astronomi, müzik) sanatları da içeren *trivium-quadrivium*'u oluşturan özgür sanatlardan biridir. V. yüzyılda Afrikalı Martianus Capella tarafından incelenen bu yedi dizeli Latin şiir biçimi XII. yüzyıla kadar hiç değişmeyecek, bu yüzyılda genişleyerek sözgelimi mantığı da içine alacaktır. Ama Alcuinus (735'e doğru-804) sayesinde eğitimin temeli olur – bazı yeniliklere rağmen, XVI. yüzyıl sonuna kadar genel şema olarak kalacaktır; ve gene kısmen Alcuinus'un Cicero esinli yapıtı *De Rhetorica* sayesinde Ortaçağ retoriği keşfetmiştir.

Bu retorik ve edebiyat arasındaki bağlar daha sonra yeniden kurulacak ve şiir sanatlarına (Latince kaleme alınmış *Artes poeticae*) doğru kayacaktır; bu şiir sanatları, XII. ve XIII. yüzyıllarda vaaza adanmış *Artes Praedicandi*

ve *dictamen* (*dictare*'den dikte etmek ama aynı zamanda yazmak) ilke olarak her türlü edebi kompozisyonu ilgilendirse de, *Artes dictaminis* yanında yer alır ve özellikle mektup üslubu alanında kullanılırlar. Bu şiir sanatları –en ünlüleri Vendômelu Mathieu'nün 1170'e doğru yazılmış *Ars versificatoria*'sıdır ve arkasından Geoffroi de Vinsauf'un 1210'a doğru kaleme aldığı *Poetria nova* gelir; yüzyılın ortasında da Jean de Garlande'ın *Parisina Poetria*'sı yazılmıştır ve bu yapıtın özelliği hem ölçülü bir şiir olması hem de düzyazı biçimleri içermesidir– Rönesans'ın başına kadar eğitimdeki yerlerini koruyacaklardır. Belli başlı kaynakları, Cicero (*Yaratma Üstüne*), *La Rhétorique à Herennius* (o dönemde ona mal edilen), Horatius'un *Pisolar'a Mektuplar*'ıdır ve bunlar genel olarak –türler sorunu merkezli düşünce unsurları dışında– ince ve zarif bir edebiyat idealini, dizelerde öncelikle müziğe bağlı olan bir ideali tanımlar.

Öte yandan, retoriğin temelini gözden geçiren bu *Artes poeticae* yaratma ve düzenleme konularına yaklaşır: bir anlatıya olayların *doğal* düzenine göre mi yoksa keyfi bir düzene göre mi ve sözgelimi *in medias res* (konunun tam içinde) bir başlangıç mı yapmak gerekir? Ama onlar özellikle *yoğunlaştırma*yla ilgilenirler, çünkü yoğunlaştırma Latince yazan ya da herhangi bir lehçeyle yazan Ortaçağ yazarının kesinlikle en önemli amaçlarından biridir. Dolayısıyla, Eskilere göre bu bağlamda söz konusu olan sadece bir fikir oluşturmak ve bu fikri belirtmekti, yoğunlaştırma, aslında, değişim biçimine göre tasarlanmış sekiz ya da dokuz ayrı yöntemi olan gerçek bir edebi gelişmedir. Bunların en önemlisi Ortaçağ romanında çok önemli olan betimleme-

dir (yerler, insanlar, eşyalar ve sahneler): çok sistemli bir betimlemedir bu (bir portre saçlardan başlar, alna, daha sonra kaşlara vb. gelir) ve Vendômelu Mathieu o kadar ayrıntılı incelemelere girer ki kendisine göre çok önemli, şiirsel bir amacın söz konusu olduğu düşünülebilir. Aynı şekilde, kanıtlayıcı eski retorik türünde betimleme, övgü ve yerme aracıydı ve burada kesinlikle Ortaçağ betimleme değerlerinden söz edilebilir: bu betimleme ender olarak kişilerin ve nesnelerin sadık bir resmini çizer ve çoğu zaman över ya da eleştirir.

Nihayet, ifade biçimi Ortaçağ'da çok önem verilen ve Latince yapıtların uzun uzun işledikleri süsleme (*ornatus*) teorisinde ön plana çıkar. Öncelikle bir figürler teorisi söz konusudur; sözcüklerin mecazi anlamlara bürünmesiyle ıralanan bir *ornatus difficilis* ile sözcüklerin gerçek anlamlarını korudukları basit figürler yoluyla tanımlanan bir *ornatus facilis* birbirinden ayırt edilir: buna retoriğin "renkleri" denir. Figürlerin bu farklı kullanımı farklı üsluplara denk düşer ve edebiyat ile retorik bağlantısı hiç kuşkusuz bu bağlamda çok önemlidir. Geoffroi de Vinsauf ve Jean de Garlande'a göre, aslında, üç üslup vardır: basit (*humilis*), orta (*mediocris*) ve yüce (*gravis* ya da *grandiloquus*). Ama, gördüğümüz gibi, bunları ifade biçimleri olarak kabul eden eski retorikten farklı olarak, onlara sosyolojik bir boyut verirler ve sınıflandırma sistemleri kişilerin niteliklerine dayanır: basit üslupla çobanlar, orta üslupla köylüler ve yüce üslupla da askerler anlatılır. Her seferinde Vergilius'un bir yapıtını (sırasıyla *Bucolica*, *Georgica*, *Aeneis*) örnek alan ve "Vergilius çarkı" adıyla ünlenen üçleme. Dolayısıyla, retorik mirastır bu, ama aynı zamanda Horatius'un damgasını

taşır: sözgelimi, bu poetika sanatlarına göre bir kusurun yazarı tehdit etmesi ve bir yapıtın üslubunun konunun göreli yüceliğine uygun olmaması: burada, Horatius *decorum*'una bir aykırılık söz konudusur ve bu durum bulanıklığa götürür, buna karşılık, açıklık önemli bir estetik niteliktir.

Geoffroi de Vinsauf'un *Poetria nova*'sı bu açıdan önemli bir yapıttır. Planı, sırasıyla, retorik, yaratma, bellek ve eyleme doğru gelişir ve dolayısıyla *Rhétorique à Herennius*'ün şiirleştirilmiş bir uyarlamasından başka bir şey önermediği düşünülmüştür bu yapıtın. Ama Horatius'un *Pisolar'a Mektuplar*'ı gibi altılı ölçülere göre yazılmıştır ve üstünde durulması gerekir: o dönemde *poetria* sözcüğünün anlamı hem *şiir* hem de *şiir sanatı*dır. Geoffroi kitabına *Yeni Şiir Sanatı* adını verirken, amacı, açıkça, Horatius'un eski *Ars Poetica*'sının karşısına çıkarmaktır yapıtını. Dolayısıyla, Jean-Yves Tilliette, XIII. yüzyıl poetikçileri için retoriğin "kendi içinde bir amaç olmadığını, etkili bir araç olduğunu, Horatius tarafından eliptik (eksiltili) ve karışık bir biçimde belirtilen şiirsel söylem yasalarını açık seçik bir biçimde formüle etme ve biçimlendirme olanağı veren etkili bir araç" olduğunu gösterebilmiştir. *Poetria nova* aynı zamanda bir şiirdir: *Yeni şiir*.

Retorik boyutun bu ilk kısıtlamasına bir başkası eklenir: teorik yazılarla edebiyat pratiği kesinlikle çok farklıdır, dolayısıyla birtakım haklı sorular gündeme gelir: Latince yapıtlar üstünde kesinlikle çok büyük etkisi olan retorik, halk dilinde yazılmış yapıtları hangi ölçülerde etkileyebilmiştir? Kısaca değindiğimiz yapıtlar Ortaçağ'ın sonuna kadar okunmuştur. Bunun arkasının geldiği söylenebilir mi? Fransız romancılarının anlatı tekniği hiç kuşkusuz

etkilenmiştir bu özelliklerden (sözgelimi Boccaccio'nun *Decameron*'unun bazı öyküleri). Ama, bu bağlamda kesin bir yanıt vermek pek mümkün gözükmemektedir, çünkü tüm yazarlar özgür sanatların verebileceği kadar bilimsel bir eğitimden yararlanamamışlardır. Dolayısıyla, Paul Zumthor, *Ortaçağ Şiir Sanatı Üstüne Deneme* adlı yapıtında Curtius'u –kendisini Latin Ortaçağı'yla sınırlamış olduğunu hatırlatalım– retorik modeli aşırı önemsemiş olmakla eleştirebilmiştir. Ama, gene de, "çok eski bir dönemde roman dilinin retorik teknikler tarafından istila edilmiş olabileceğini" kabul ediyordu ve halk diliyle yazılmış şiirle ilgili olarak "bu retoriğin kalıcı ama düzensiz bir dağılım gösteren etkiler yapmış olabileceğini" düşünüyordu.

Bu etki, temel olarak Ortaçağ edebiyat pratiğinin çok büyük ölçüde sözlü geleneğine bağlıydı, çünkü metinler topluluk içinde anlatılıyor, okunuyor ya da bestelenerek okunuyordu. Böylece, özellikle bazı teknikler ön plana çıkmıştır: yaratma, kısmen bazı anlatı yapıtlarının yapıları üstünde ağır basmasına rağmen, çoğu zaman bölümler arasında uyumlu bir denge oluşturmanın kurallarına indirgenen düzenleme ve özellikle, gördüğümüz gibi, üslup çalışması, yoğunlaştırma ve figür kaygısı. Ama, üslup farklılıklarının çok büyük istikrarsızlıklar gösterdiği, halk diliyle yazılmış yapıtlarda üç retorik sistemini belirlemek zordur. Bunun dışında, *topos* sözcüğünü bir yaratma argümanı olarak değil, daha geniş anlamda bir tür klasik gelişme olarak düşünürsek, okulların mirasını da kaynağı sadece retorik değil, aynı zamanda edebi olan oldukça farklı bir yereyde buluruz kesinlikle: yani, Chrétien de Troyes'nın *Cligès*'inde, köpek tavşandan kaçtığı zaman mümkün ol-

mayan şeyin *topos*'u; yazar, hiç kuşkusuz, çoğu zaman düşsel bir biçimde, "bir kitapta bulunmuş" bir konuyu geliştirdiğini söylediğinde temel işlevi gören bir kaynağın *topos*'u; birdenbire gelen bir sonucun *topos*'u – sözgelimi *Chanson de Roland*'ın son dizesi: "Turold'un anlattığı öykü burada biter"; dinleyici için öykünün sonudur bu, ama aynı zamanda metnin eksiksiz olduğunu gösterir; nihayet, eski kır şiirinden gelen *locus amoneus*'un *topos*'u: bu bağlamda, belli bir düzene göre gerçekleştirilen betimlenişinin ağaçları, çayırı, dereyi, pınarı çağrıştırdığı güzel bir gezinti yeri anlatılabilir ve bu betimlemenin konusu Ortaçağ destanlarında meyve bahçesi olabilir. *Locus amoenus* Ortaçağ'da uzun süre yaşayacak ve Klasik Çağ'da pastorale bağlı belli başlı türlerde görülecektir.

Daha sonra ortaya çıkan, halk dilinde yazılmış çeşitli yapıtlarda bir lehçe poetikasının unsurları belirmeye başlamıştır, bu düşünceler büyük olasılıkla tam ortadadır, çünkü hem müziğe hem de esasen figürlerle sınırlı kalan bir retoriğe yönelmişlerdir. Kendi pratiklerini kendileri kuramsallaştıran bu şairlerin yapıtları, her halükârda, sınırlı bir poetikayı yansıtır, çünkü lirizme yabancı biçimler görülmez bu yapıtlarda; öte yandan, Aristoteles'inkine karşıt bir yapı gelişir. XIII. yüzyılın ilk yıllarında Katalan Raimond Vial'in *Razos de trobar*'ı bir poetikanın temellerini atmıştır, çünkü bu Provence *razo*ları (yani düşünceler) şiirlerdeki anıştırmaları aydınlatmayı amaçlayan yorumlardır ve bu vesileyle kompozisyonlarının özelliklerini de yansıtırlar; öte yandan, bunlar, deyim yerindeyse, özellikle prozodi ve dilbilgisi kaygısı güden rehber kitaplardır. Daha sonraki yüzyılın başında Şen Bilgi Topluluğundan Toulo-

uselu yedi halk ozanı, Guilhem Molinier'den bir tür şiir elkitabı yazmasını isterler: beş kez –ilki 1341'de– yazılan *Leys d'Amors* (Aşkın Yasaları) bütünü içinde bakıldığında özellikle dizeyi, uyağı, kıtayı, lirik türleri irdeleyen bir şiir sanatı ve özellikle figürlerle ilgili bir retorik sunumu içerir.

Bu bağlamda, belki de en önemli yapıt Eustache Deschamps'ın 1392 tarihli *L'Art de dictier*'sidir; bu kitap aslında roman dilinde bir dizeler oluşturma sanatıdır ama özellikle *yapay* (enstrümantal ya da vokal) ve şiir dilinin *doğal* müziği arasındaki farka işaret etmesiyle önem kazanmıştır. Bu ayrım kesinlikle temel bir kopma durumunu gösterir: şiirin artık bestelenerek okunmadığını belirtir. Gerçekten de, biraz şematize edilebilirse eğer, Deschamps'ın hocası Guillaume de Machaut şiirle birlikte ona eşlik eden müziği de besteleyen son sanatçıdır ve Machaut *Dit du Vergier* adlı yapıtının Giriş bölümünde "dizeler oluşturma olanağı veren" retorikle "şarkı"yı oluşturan müziği ayırır. Lirizmi "ölçülendirilmiş sözler çıkaran ağız müziği" olarak tanımlayan *L'art de dictier*, dolayısıyla, şiiri retoriğin tarafına değil de müziğin tarafına koyar. Ama, bu bağlamda, Jean Garlande'ın yanında yer almış gibi gözükürse de yakınlık aldatıcı olabilir: XIII. yüzyıldaki gibi, ritim aracılığıyla dünyanın aşkın müziğini yaratmak söz konusu değildir artık, daha somut lirik bir müzikaliteye ulaşmak amaçlanmaktadır.

Bununla birlikte, bu dönemin genel kanaatine göre, şiir, müzikle karşılaştırılsa da retoriğe bağlıdır: Jean Molinet, "Basit retorik belli sayıda heceleri olan bir müzik türüdür," der. Ve bu retorik isabetli bir biçimde *ikincil* olarak adlandırılmıştır ve bu bağlamda amaç, bundan böyle, La-

tin retoriğin değil, kesinlikle basit bir retoriğin söz konusu olduğunu göstermek ve bu Latin retoriğini düzyazıyla ilgili basit retorikten ayırmaktır. Dolayısıyla, ifade önemlidir, çünkü yeni bir bilincin ortaya çıkışını gösterir gibidir kesinlikle ve bu yeni bilinç şiirin edebiyat alanına önemli bir özgünlük getirdiğini kabul eder. XV. yüzyılda ve XVI. yüzyıl başında yazılmış olan bu *İkincil Retorik Sanatları*'nın içeriğine göre, şiirin özel niteliği –şiirsel etkisi– başarılı bir şiirin söyleve kattığı zevkle anlaşılabilir ancak. Hatırlayacağımız gibi, Aristoteles'e göre, şair "ölçü değil, öykü şairidir" ve bu çalışmalar gerçek anlamda şiir sanatı çalışmaları değildir, bugün *şiir* dediğimiz şey XV. yüzyılda aynı zamanda "şairlik zanaatı"dır ve bunu Jacques Legrand *Archiloge Sophie* (1400'e doğru) adlı yapıtında şöyle tanımlar: "Anlatmak istediğimiz şeylerin nedenlerine ve benzerliklerine dayanan taklit etme ve kurmaca bilgisi." Bu şiir zanaatı (düzyazı da olabilir) "retoriğin altında yer alır". Sonuç olarak, ikincil retorik sanatlarının kısıtlı içeriği böyle açıklanır; en ünlüleri Baudet Herenc'in *Doctrinal de la seconde rhétorique*'i (1432), Jean Molinet'nin *L'art de rhétorique vulgaire*'i (1493) ve Pierre Fabri'nin *Vray Art de Pleine et Entière Rhétorique*'idir (1521): bunlar özellikle belli başlı lirik biçimleri (virle, rondo, chant royal vb), dize oluşturma biçimlerini, kimi zaman da uyak çeşitlerini irdeler.

Rönesans döneminde, Thomas Sébillet'nin 1548'de –Peletier du Mans'ın Horatius'un *Ars poetica*'sını Fransızca'ya çevirmesinden yedi yıl sonra– yayınladığı (adını koymamıştır yapıta) *Fransız Şiir Sanatı*'yla somutlaşan şiir sanatlarının ikincil retorik sanatlarına dönüşmesi, görünüşte, kesinlikle retorik modelinin gelişmesinde yeni bir

döneme işaret eder. Ama Rönesans'ın şiire tam bir özerklik kazanma olanağı verdiğini iddia etmek biraz aceleye getirilmiş bir düşünce olur. Gerçekten de, retoriğin olanaklarının şairin çalışmalarında ne kadar önemli bir yer tuttuğunu ve şairin hatibin rakibi olduğunu anlamak için şiir sanatlarını incelemek yeterlidir. Şiirsel yazıyı analiz eden Sébillet'nin çalışmasının Birinci Kitap'ında yaratma kavramları –"şiirin birinci bölümü"dür bu– ve üsluptan söz edildiğinde ifade biçimi kavramları yer alır: yaptığı, onları sadece şiire ayrılmış bir söylemle entegre etmektir; bu söylem aynı zamanda Cicero retoriğine ve –yeni bir unsur olarak– Platon'dan gelen esinlenme ve çılgınlık teorisine dayanır; bu teori İtalyan Rönesansı ve özellikle bu filozofu Latince'ye çeviren ve yorumlayan Floransalı Marsilio Ficino (1433-1499) sayesinde yeniden keşfedilmiştir. Ve bu ilahi esin çok önemlidir, çünkü dünya işleriyle ilgilenen hatibe kıyasla ebediyet için çalışan şairin üstünlüğünü gösterme olanağı verir.

Aynı şekilde, Du Bellay 1549 yılında *Défense et Illustration de la langue française* adlı yapıtını çıkardığında, dil ve söylev teorisini özellikle Cicero'nun retoriği çizgisinde geliştirdiği söylenmiştir. Doğal olarak hatibi şairden ayırır ama "her ikisinin de yeteneklerinin büyük ölçüde ortak olduğunu söyler" (I, XII). Peletier du Mans *Art poétique*'inde (1555) benzer bir düşünce içindedir: çok fazla söyleve dayanan bir yazıyı reddeder hiç kuşkusuz, çünkü, hatip ve şair arasındaki fark şudur ona göre: "hatip her türlü argüman üstünde oynayabilir", "şair ise özel şeylerle kısıtlıdır"; ama yazar bir yandan da "her çeşit yazının üç temel bölümden oluştuğunu" kabul eder: Buluş, Düzenleme, İfa-

de Biçimi. Ve Ronsard da *Abrégé de l'art poétique français* (1565) adlı yapıtında, görüşlerini, buluş, düzenleme, ifade biçimi kavramlarına göre geliştirmiştir. Böylece, şiirsel üslup, çok büyük ölçüde söylev kompozisyonunun retorik etaplarına tabidir.

Buluş ve düzenlemeyi diyalektik tarafına koyması ve meslektaşı Antoine Fouquelin'in *Fransız Retoriği*'nin (1555) sadece değişmece ve figür konularını işlemesi dolayısıyla Genette'in "sınırlı retorik" adını verdiği kavramın işaretlerini Ramus'de (Pierre de la Ramée) bulmak mümkündür. Bununla birlikte, bu indirgeme marjinaldir. Buluş son derece esas bir unsurdur ve ona verilen yer, XVI. yüzyıl şiirinin, modern şiirden farklı olarak, açınlayıcı sözcüklerden önce açıklanması gereken gerçeklik üstünde durduğunu açıkça gösterir; şairler bu bağlamda retorik modeli izleseler de şeyin (*res*) sözcüklerden (*verba*) önce geldiğini kabul eden (311. dize) Horatius'un getirdiği kurallara da uyarlar. Ronsard da, kanıtlayıcı model buluşunu geliştirirken, onu, yukarıda adı geçen yapıtında "semavi ve dünyevi, canlı ya da cansız her şeyi, daha sonra tasarlama, anlatma ya da taklit etme amacıyla" düşleme, kavrama yeteneği olarak tanımlar; öte yandan, buluş da "her şeyin temeli" olarak tanımlanır.

Düzenleme ise genellikle daha aceleye getirilmiş bir biçimde tasarlanır ama yapıtların kendilerinin belirgin özellikleri çoğu zaman etkili bir öykülemenin retorik gereklilikleridir; sözgelimi, Peletier ve Ronsard'a göre, uzun bir şiir –ve dolayısıyla özellikle destan– eylemlerin doğal düzenini izlemeye yönelmeyip okuyucunun ilgisini doğrudan doğruya çekmek amacıyla *in medias res* olarak (yapay bir düzenlemedir bu) başlamak zorundadır: klasik döne-

min benimseyeceği kuraldır bu. Nihayet, ifade biçimi kesinlikle tartışılmaz, çünkü bazıları çok fazla ileri gider ve bunun buluş ya da düzenlemeden daha önemli olduğunu, her iki bölümün de, daha önce *ornatus difficilis* ve *ornatus facilis*'e denk düşen değişmeceleri ve figürleri içermeyi sürdürdüğünü düşünürler.

Nihayet, ifade biçimi, daha genel bir biçimde dilin kaynaklarıyla zenginleşir ve özellikle Du Bellay'nin önemi bilinir bu bağlamda; bu yazar, gene yukarıda adı geçen yapıtında, yeni sözcük yaratımına, mesleki terimlerin işlenmesi kadar ya da canlandırılması icap eden arkaik sözcükler kadar önem vermiştir: Ronsard'ın *La Franciade*'ın ikinci önsözünde yinelediği önerilerdir bunlar. Böylece, dil, Rönesans'ın temel bir nitelik olarak gördüğü ve Erasmus'un da *De Copia* adlı yapıtında kuramcılığını üstlendiği bir bereketliliğe (*copia*) kavuşma olanağı bulur. Aynı biçimde, ortaya çıkan yeni şiirin parıltısı *varietas*'a bağlıdır: uyakların çeşitliliği ama aynı zamanda aynı kıta içinde uzun ya da kısa olabilen ölçüler. 1543'te Marot'nun *Psaumes*'u bu uyak ve ölçü çeşitliliği konusunda bazı örnekler verir ve heterometri Jodelle'den Garnier'ye trajik tiyatro korolarında doruğuna ulaşır. Nihayet, Rönesans poetikacıları Latin retoriğinden "sayı", yani ritim teorisini almışlardır. Şiirin biçimi düzyazı kurallarından daha zorlayıcı olduğundan, sayı üstünde yoğunlaşma olgusu – Scaligero'ya göre şiirin "ruhu"dur– ve hecelerin dekompozisyonu ve uyak üstünde durması poetikanın özgünlüğünü geniş ölçüde destekler.

Nihayet, retorik boyut şiirin üstlendiği amaç içinde de yer alır. Şiir, genel olarak, Peletier'nin belirttiği gibi, bir

uygarlaştırma işlevi üstlenmiştir: "Eskiden şairler yaşamın hocaları ve reformcularıydı. (...) Şiir vahşi, kaba ve şaşkın insanları bir araya toplamıştır; ve korkunç bir yaşamdan uygarlığa ve toplum yaşamına getirmiştir insanları." Ve, Aristoteles'i izleyen Castelvetro gibi bir kuramcı şiirin amacının sadece zevk vermek (*dilettare*) olduğunu düşünse de, Rönesans genellikle Horatius'un tavrını benimsemiştir: şair hatip gibi bir kültür adamı olmalıdır ve yararlı olanla hoş olanı karıştırmak şiirin işidir. Ama, aynı zamanda sarsmalıdır da şiir: d'Aubigné'nin, *Tragiques*'in son kitabı *Jugement*'ın yüce üslubuyla, "okuyucunun dikkatine" bölümünde şiire açık seçik yüklediği amaçtır bu. Du Bellay de, *savunusu*ndaki ünlü bir tümcesinde (II, XI), Cicero'nun hatip tanımını hatırlaratak bu olguyu vurgular: "Bizim dilimizde gerçek bir şairin beni alıp götürmesi, yatıştırması, keyiflendirmesi, acı vermesi, kendisini sevdirmesi, kendisine hayran bırakması, şaşırtması, kısacası duygularımın dizginlerini elinde tutması, beni istediği tarafa çekip çevirmesi gerekir."

III. – Hitabet çağı

Burada, Marc Fumaroli'nin 1980'de çıkardığı ve "hümanizmanın başarısıyla birlikte Cicerocu anlamda retoriğin, yani bütün bilgilerin ve bütün erdemlerin, onları toplumda etkili kılan bir söze bağlanmasının kültürü birleştiren ilke olması" olgusuyla doğrulanan önemli kitabın başlığını yineliyorum. Bu demektir ki, bu noktada, XVI. ve XVII. yüzyıllar arasında gerçek bir kopuş yoktur; bu yüzyılların edebiyatları, temel olarak, özellikle *düzenleme* söz

konusu olduğunda, büyük ölçüde bazı yan gerekliliklerin etkisinde kalmışlardır. Kibédi Varga, bazı metin incelemelerinden hareketle, Du Bellay'nin bir şiirinin, Corneille'in *Rodogune*'ündeki bir monologun ya da Chénier'nin *La Jeune Tarentine*'indeki bir monologun edebi yapısının, giriş, sergileme ve sonuç bölümlerinin yer aldığı retorik hareketten, bazı yaklaşık düzenlemelerle kesinlikle ayrılmadığını son derece inandırıcı bir biçimde kanıtlamıştır.

Bununla birlikte, bugün *edebiyat* dediğimiz şeyin alanı belirginleştirilmediği takdirde klasik dönem poetika ve retoriği arasındaki ilişkileri tam olarak anlamak mümkün değildir. O dönemde sözcük sadece *res litteraria*'nın (edebi şey) ve *litteratura*'nın çevirisidir ve öncelikle "bilimsel" ve "edebi" Antikite yapıtlarının tanınmasını belirtir. 1690'da Furetière'in *Sözlük*'ü edebiyatı "öğreti, bilgelik, derin edebiyat bilgisi" olarak tanımlar. Ve edebiyat kültürü sadece "şairlerin ve hatiplerin tanınması" değildir, aynı zamanda fizik ve geometriyi de içerir. Dolayısıyla, edebiyat ve edebiyat kültürü bugün anladığımız anlamda edebi yaratımı tanımlamazlar; edebiyat kültürü ancak XVIII. yüzyılda yavaş yavaş üsluplarının kalitesiyle dikkat çeken yapıtlara indirgenir ve bu deyim daha sonra gerileyerek oldukça belirsiz bir estetizmin ifadesi olur: daha sonra, yavaş yavaş, XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başı arasında bugünkü anlamda "edebiyat" terimi yerleşecektir.

XVII. yüzyıl şairi Rönesans'ın coşkulu ve esinlenmiş şairinin ayrıcalığına sahip değildir, ancak Furetière'in onda gördüğü saygınlığı da büyük ölçüde yitirmiştir: Furetière'e göre, "dizeli yapıtlar yaratan kişi" ya da Malherbe'in Racan'a söylediği gibi "iyi bir şair devlete iyi bir çomak oyun-

cusundan daha fazla yararlı değildir". Ancak, şiir, tüm ölçülü yazıları, dolayısıyla bizim için edebiyat olabilecek her şeyi (bilindiği gibi, poetikaların dışında kalan roman hariç) etkilemeye devam eder. Dolayısıyla, hiçbir biçimde bugün onu tanımlayan dilin özel bir biçimde işlenmesini gerekli kılmaz ve eğer dize oluşturmak isteniyorsa bir düzyazı gibi tanımlanır, yani daha ince ve daha süslü bir bütün olarak... Dolayısıyla, sözgelimi Chapelain'in 1632 tarihinde Bayan de Gournay'e yazdığı ve *La Pucelle* (1656) adlı destanından söz ettiği mektubundaki şu ifadeler şaşırtıcı değildir: "Gurur duymam gereken bir şey olsaydı eğer, bu, yapıtın dizelerinden çok, buluş ve düzenlenmesi olurdu. Şiirin en önemli özelliği dizeleri değildir (...)" Ve Klasisizm –daha sonra dcğincccğimiz– dili arılaştırmaya, onu çok cüretli imgelerden ve sıradan insanın genel kültürünü aşan mitolojik referanslardan arındırmaya çalıştığından, yazılı hitabet ve sözlü hitabet (ünlü vaizlerin vaazları) arasındaki farkın ortadan kalkması anlaşılır bir şeydir. La Mesnardière, *Poétique* (1639) adlı yapıtında, "Retorik, şaire ve hatibe mutlaka gereklidir," diye yazabilmiştir. Rönesans'ta *Ars Poetica*'nın *Arts de seconde rhétorique*'in (ikincil retorik sanatları) yerini almasıyla ortaya çıkan poetikanın özerkliği, görüldüğü gibi, şairin saygınlığının azalması üstünde etkili olmuş gibidir.

XVII. yüzyılda retoriğin etkinliği, bir yandan da bir sonraki yüzyıldan başlayarak zayıflayacak olan bir gerçeklikle güçlendirilmiştir: tarihimizin hiçbir döneminde, kültür, okuyanlar ve yazanlar arasında bu kadar türdeş olmamıştır. Dolayısıyla, yazar tanıdığı okuyucuya seslenir, hatip de beklentilerini hissettiği bir topluluğa seslenir ve birinden

ötekine adeta düzeyleri eşitleyen bu özdeşlik, amacı zevk vermek ve eğitmek olan edebiyat yapıtının etkinliğine büyük ölçüde katkıda bulunur. P. Rapin *Réflexions sur la Poétique* (1674) adlı yapıtında şöyle bir gözlemde bulunabilmiştir: "Yüreğin etkinliklerini düzenlemeyi üstlenmiş olan ahlak, sesini duyurabilmek için kendini beğendirmek zorundadır: ve bu amacına en iyi biçimde ancak şiirle ulaşabilir." Bununla birlikte, tam anlamıyla bir beğeni kazanabilmek için yönelinen topluluğun beklentilerini bilmek gerekir ve inandırmadan, dolayısıyla ikna etmeden eğitmek mümkün değildir. Daha sonraki bölümde göreceğimiz gibi, eğer klasik poetikalar gerçeğe uygun olanı ve uyumlulukları çok kesin bir biçimde kuramsallaştırıyorlarsa, bunun nedeni, bu değerlerin –"sıradan insan"ın değerleri– yazarlar ve okuyucuları için de aynı olmasıdır. Gerilemekte olan retoriğin savunucusu Ferdinand Brunetière'in, XIX. yüzyıl sonunda, Baudelaire sonrası modernite ve özellikle de edebiyatı halktan kaçınılmaz bir biçimde ayıran *yenilik* arayışlarıyla uyuşmadığını anladığında hatırlayacağı gerçektir bu. Dolayısıyla, XVII. yüzyılda retoriğin önemi, farklılık, şaşırtma ya da sapma yaratan moderniteden farklı olarak, tam tersine, okuyucularının onayını almaya çalışan bir edebiyat anlayışından ayrılamaz. Ve, birazdan göreceğimiz gibi, Romantizm'in Bireyin özgürlüğü adına retoriği reddettiği düşünülse de, retoriğin XVII. yüzyıldaki saygınlığı, tam tersine, kısmen dönemin tanıklık ettiği akıl kültüyle bağlantılı olan insanın belli ölçüdeki bir evrenselliği adına bireyselliğin silinmesine bağlıdır.

Bununla birlikte, retoriğe yaklaşık yarım yüzyıldır yeniden büyük ilgi gösterilmesi bazı çalışmalarda –sözgelimi

bu kitapta büyük ölçüde yararlandığımız Marc Fumaroli ya da Kibédi Varga'nın çalışmaları– Klasisizm'in retorik mirasının yeniden ele alınması sonucunu doğurmuştur. Sözgelimi, stilistik açıdan çarpıcı, tumturaklı ve süslü bir biçemi tanımlayan Asyacılık ve V. yüzyıl Atina'sına özgü, kesin, açık seçik ve yoğun biçemi belirten Attikacılık arasındaki karşıtlık Cicero ve Quintilianus'tan gelir; ve türler arasındaki hiyerarşi büyük ölçüde retorikten gelen üç üsluba –basit, orta, yüce– bağlıdır. Ama, bu miras, daha temel olarak, klasik edebi metinlerin yapısında görülür. Doğal olarak, söylemin üç türü –tartışmacı, hukuksal ve kanıtlayıcı– arasında ve üç edebi tür –epik, lirik ve dramatik– arasında doğrudan ilişki kurulamaz, çünkü, klasikler, Aristoteles'in mirasına göre, daha önce söylediğimiz gibi, poetikalarda sadece epik ve dramatik türün söz konusu olduğu bir dönemde bu tür bir ilişkiyi (her şey bir yana, basitleştirici) düşünememişlerdir. Ama, poetika ve retorik arasında kurulabilecek en önemli ilişki, hitabet ve edebiyatın bu son durumda ikicil bir muhataba yönelmesidir kesinlikle: söz konusu olan, hiç kuşkusuz, okuyucu ya da tiyatro seyircisidir, ama bunların yanında edebi söylemin yöneldiği kişi de söz konusudur: sevilen bir kadın için yazılan bir lirik şiir, bir krala ithaf edilen kahramanlık şiiri, bu bağlamda başka bir şiiri dinleyen bir oyun kahramanı vb.

Dolayısıyla, bu farklı yetenek durumlarının retorik söylem türlerine denk düştüğü olur. Hukuksal söyleme, bir kahramanın hakemlik işlevi gören birinin karşısında kendisini savunduğu ya da birini suçladığı trajedi diyaloglarında çok sık rastlanır ve birçok klasik oyunun kısmen dava modeline uyduğu gösterilebilmiştir. Sözgelimi,

bir kişinin (örneğin sır saklayan biri) başka bir kişiye öğüt vermesi ya da bir kahramanın benimsenecek tavır konusunda duraksadığı bir monolog vesilesiyle tartışmacı söyleme de çok sık rastlanır tiyatroda; aynı şekilde, yüzyıl başı romanlarında görülen uzun konuşmalar ve daha sonraki dönemde mektup türü romanlarda görülen diyalogların da bir tartışma boyutu vardır. Nihayet, kanıtlama da birçok vesileyle görülür: yerginin söz konusu olduğu satirik şiirde ya da, tersine, doğal olarak övgünün söz konusu olduğu aşk şiirlerinde, ama aynı zamanda mezar taşlarında (Rönesans'ta doruk noktasına varmış, daha sonra gerilemeye başlamıştır) ve özellikle övgücü resmi şiirde: sözgelimi Chapelain'in 1633'te Richelieu'yü ya da 1647'de Mazarin'i övdüğü odlar.

Ama, aslında, şiir üç retorik türe denk düşebilir ve Malherbe'in Du Périer için yazdığı ünlü *Consolation*, hiç kuşkusuz, genç ölüye yönelik kısa bir övgü aracılığıyla inandırma ve ikna etme özellikleri taşısa da, aynı zamanda tartışma alanını da kapsar, çünkü baba için çok da yazıklanmamanın gerekliliklerini anlatır. Dolayısıyla, lirik şiirin esasen kanıtlamaya bağlı olduğunu ileri süren düşüncenin ayrıntılandırılması gerekir. Bu retorik tür klasik edebiyatta belirleyici bir yer tutsa da, biz özellikle başka bir nedenle daha kesin bir biçimde irdeleyeceğiz onu: *mimesis* gerçeğin basit kopyasını değil, idealize edilmiş bir doğa tasarımını amaçlasa da, bu idealleştirme, özellikle XVIII. yüzyıla özgü, özellikle betimleyici şiirde bulunan bir övgü payı içerir: Marquis de Saint-Lambert'in ya da Rahip Delille'in yapıtları. Dolayısıyla, klasik *mimesis* üstü örtülü bir biçimde kanıtlamaya bağlıdır.

Ansiklopedi'deki bazı makaleler Romantikleri önceleyen bazı saldırılarda bulunmuş olsa da, retorik, XVIII. yüzyılda gerçek anlamda tartışma konusu edilmemiştir. Sözgelimi, d'Alembert, "Kolej" maddesinde hocaların bilgiç taslağı olduğunu ifşa eder ve Marmontel de *Elements de littérature*'deki "Chrie" maddesinde (bir abartı söz konusudur burada) öğrencilerin "düşgücü ve düşüncesini boyunduruk altına alan" bir eğitimin zorlamalarını protesto eder: "Gençleri böyle baskı altında tutarak eğitmek ne sefil bir eğitim tarzıdır!" Ön plana çıkarılan, kanıtlamadan çok, hitabettir, ama retoriğin edebiyatla ilişkileri o kadar kapalıdır ki aynı Marmontel, *Ansiklopedi*'nin *Ek*'indeki "Hitabet" maddesinde şöyle der: "Eğitmek ve ikna etmek araçlarına gelince, bunlar, felsefe, *hitabet* ve şiirde hep aynıdır; *şiirsel ve sözlü hitabet* arasında benim görebildiğim bütün fark, birinin ötekinin iksiri olmasıdır. (...) Şairin *hitabet sanatı,* dolayısıyla, hatibin seçkin, ilginç, üretken ve esnek konulara uygulanan uzdilliliğinden başka bir şey değildir; ve retorikçilerin ayırt ettikleri çeşitli *hitabet* türleri, tartışma, kanıtlama, hukuksal hitabet, hem şiir hem söz sanatı içinde yer alır."

Bununla birlikte, bu hitabet gelişir; Klasisizm ve Aydınlanma'yı birbirine bağlayan en önemli olay, hiç kuşkusuz, bir retorik yapıtının yeniden keşfedilmesidir: iki alanda, poetika ve estetik alanında etkisi görülen, Longinos'un *En Yüce Üstüne İnceleme* adlı yapıtı. İS I. yüzyıla ait olan bu yapıt Longinos'a mal edilir, ama büyük olasılıkla Roma'da yaşayan, Yunanlaşmış bir Yahudi

tarafından kaleme alınmıştır; Yunanca yazılan yapıt bir Romalı'ya, Terentianus'a ithaf edilmiştir ve Rönesans döneminde de dikkat çekmiş olan bu metin 1554'te Yunanca versiyonuyla yayınlanmıştır. Ama uzun süre yankı uyandırmamıştır, ne ki, 1674'te Boileau *Art Poétique* adlı yapıtıyla birlikte bu kitabın da çevirisini yayınlamış ve bu bağlamda birbirlerini tamamlayan, biri akla, öteki tutkuya dönük iki yapıtın söz konusu olduğunu gizlememiştir; daha sonra da *Réflexions critiques* (1694-1713) adlı yapıtında *En Yüce Üstüne İnceleme*'yi irdelemiştir. Longinos'un özgünlüğü, pathos'u ve sarsma gerekliliğini ön plana çıkarmasıdır ve biçeme odaklanmış olan yapıtı "söylemin üstünlüğünü ve mükemmelliğini oluşturduğunu" söylediği Yüce olana ulaşma olanağı veren stilistik araçları analiz eder: "Çünkü, özellikle ikna etmez ama büyüler, kendinden geçirir ve insanda, sadece zevk vermek ya da ikna etmekten çok farklı bir şey olan" (I, 4), şaşkınlıkla karışık belli bir hayranlık duygusu uyandırır. Bu hareket kendinden geçmeye (*ekstasis*) bağlıdır ve Boileau –Yüce olanı yüksek üslup ya da spektaküler figürlerle tanımlanan yüce üsluptan ayıran– onu "söylemde etkili olan olağanüstü ve harikulade, bir yapıtın büyüleyiciliğini, alıp götürücülüğünü, kendinden geçiriciliğini oluşturan özellikler" şeklinde tanımlar ve ünlü iki örnek verir bu bağlamda (*Réflexion X*): Yaratılışın "*Fiat lux*"u ve Corneille'in yaşlı Horatius'unun "*Bırakın Ölsün*"ü.

Yüce olan, hoş olanla ve P. Bouhours'un *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*'de (1671) "ne olduğu bilinmeyen şey" olarak analiz ettiği unsurla belli ölçüde etkileşim içindedir: "Bu dünyada en çok hayran olduğumuz şeyler üzeri-

ne biraz düşündüğümüzde görürüz ki, bizi hayran bırakan şeyler, bizi şaşırtan, büyüleyen ve alıp bir yerlere götüren o bilinmeyen şeydir." Ama, özellikle Yüce olan tumturaklı olanın zıddıdır; Pascal'ın deyişiyle, "hitabetle alay eden bir hitabettir" ve dolayısıyla kendi içinde bir retorik gelişmenin tohumlarını taşır. Dolayısıyla, gerçekten, Longinos için "yüce olan büyük bir ruhun yansımasıdır" (9, 2), bir tekniğin dar kaynaklarının dışına taşar. Büyülemeyi ikna etmeye ve, Boileau'nun önsözünde dediği gibi, "sözlerin enerjik gerçekliğini" kanıtlamanın rasyonel gelişmesine tercih ederek heyecanın önceliğini kesinler ve bir ölçüde XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve sözgelimi Diderot'nun *Salon de 1767*'sindeki ifadeyle ("açıklık inandırmak için iyidir, sarsıcılık konusunda hiçbir şey ifade etmez") örneklenen patetik öğeyi önceler.

Retorik, XVIII. yüzyılda bu şekilde gelişmekle birlikte, zevkin hesaba kattığı beğeni ve estetik tartışmaların etkisiyle, gene Diderot'nun deyişiyle, ikna etmekten çok sarsmayı amaçlar: tutku kavramının yeniden keşfedildiği bir dönemde, dolayısıyla, yazar için söz konusu olan, hissettiği heyecanı seslendiği topluluğa da hissettirmektir; bu bağlamda Rousseau hayranlık verici bir harekete tanık olmuştur ve *İtiraflar*'da (IX) *Yeni Héloïse*'le ilgili olarak şunları yazar: "Bu iki mektubu okuyan herhangi biri yumuşadığını ve bana bunları yazdıran hüzün içinde eridiğini hissetmezse kitabı kapatsın." Bu durumda, hitabetin yüce olana ayırdığı yerin ne olduğunu anlamak çok kolaydır ve bu amaçla d'Alembert'in 1755'te *Ansiklopedi* için yazdığı "Elocution" maddesine göz atmak gerekir: "Hiçbir söylem, ruhu yüceltmediği takdirde akıcı ve sürükleyici olamaz. (...) Dolayısıy-

la, *akıcılık ve sürükleyicilikle yüce olan* kesinlikle aynı şeydir." Buna göre, yüce kavramı retorikten estetiğe kayabilir ve hareket bütün Avrupa'da, çok erken bir dönemde, İrlandalı Edmund Burke'ün *Yüce ve Güzel Üstüne Düşüncelerimizin Kökeni Konusunda Felsefi Araştırmalar*'ının etkisiyle büyür. Romantik edebiyat bunun izlerini taşıyacaktır.

V. – Romantik saldırılar

XIX. yüzyılda edebiyat ve retorik arasındaki ilişkiler ayrıntılı bir biçimde ele alınmalıdır, çünkü disiplin tartışılırken bir yandan da etkisini sürdürür. Öğretisi –Eski Rejim'e bağlıdır ve öte yandan zevk ve dehaya ket vurmakla ünlüdür– Devrim döneminde tehdit altındadır, ama İmparatorluk saygınlığını ona geri verir. Böylece, gelenek ön plana çıkar. Çünkü, birincisi, siyasal hitabet kesinlikle 1789 siyasal depreminde yeniden doğma fırsatı bulmuştur, ama bu yeniden doğuş gerçek anlamda teorik bir yenilenme getirmemiştir. İkincisi ise, son çalışmaların gösterdiği gibi, yüzyıl boyunca çok sayıda yapıt yayınlanmıştır ve bu çalışmalarda disiplinin yinelenen bölümleri Gérard Genette'in kısa süre içinde figürlerle sınırlanan retorikle ilgili hipotezini büyük ölçüde geçersiz kılmıştır, büyük olasılıkla, okullarda *dispositio* (düzenleme) çalışmaları *elocutio* (söyleyiş, anlatış) çalışmalarının önüne geçmiştir.

Öte yandan, romantiklerin –gördükleri eğitime sadık olan– yapıtlarının belirgin özelliklerinin argümantasyon yapıları ve hem tiyatro hem de lirik şiir alanında rastlanabilecek bir hitabet anlayışı olduğu kolayca gösterilebilir.

Aydınlanma'nın mirası çerçevesinde bir tutku referansı ortayı çıkmıştır; bunu sözgelimi Hugo'da bulabiliriz: *Littérature et philosophie mêlées*'deki "Génie" (Deha) başlıklı yazısında (1834), hitabeti Longinos'un yüce kavramına yabancı olmayan ortak bir duyarlığa dayandırır: "Sarsmak mı istiyorsunuz, heyecanlanın; ağlayın, gözyaşları döktürürsünüz; her şeyin sizinle birlikte olduğu ve içinden çıkamayacağınız bir çemberdir bu." Bununla birlikte, sadece bir yazarın konumu söz konusu değildir burada, çünkü duyarlık adına kuralların reddedilmesi, sözgelimi Stendhal'in Ecole centrale de Grenoble'dan hocası Dubois-Fontanelle gibi retorik ustalarında da görülür; bu retorikçi 1813'te *Cours de Belles-Lettres* adlı yapıtında şöyle diyor: "Duyarlığın etkilerini tartışmak bunları üretmenin yolu değildir kesinlikle. Duygu için kural belirlenmez. Başkalarına hissettirmek için önce kendimiz hissetmeliyiz."

1800'de Madam de Staël'in yapıtı *De la littérature* söylemin evrensel kurallarıyla uyuşamayan zevkin göreliliğinin altını çizer; kuramsallaştırdığı mükemmellik, edebiyatı hareketlerinin çeşitliliği içinde görme sonucunu doğurur. Romantik öznellik de özgürlük de retorik kurallarının zorlayıcılığıyla uyuşamazlar ve Hugo'nun *Contemplations*'unun ünlü bir şiiri, "Bir Suçlamaya Verilen Cevap", bu anti-retorik savaşın bir yansımasıdır, ama geriye dönük bir yansımadır bu, çünkü şiir 1834 tarihli olsa da yirmi yıl sonra yazılmıştır. Aynı derlemenin ikiz bir parçası şeklindeki "Horatius Üstüne", bir bakıma, duyarlığı canlandırmayan, çok zorlayıcı bir eğitime karşı Marmontel'in düşüncelerini yineleyen, okul hapishanesine karşı bir yergidir; ama özgür dili destekleyen bir manifestodur.

Nasıl ki siyasal bir devrim olmuştur, aynı şekilde edebi bir devrimin de vuku bulması gerekmiştir: "Devrim'den önce dil devletti; / İyi ya da kötü sözcükler kastlar halinde yaşıyorlardı; (...) ve ben geldim bir haydut gibi; haykırdım: Niçin / Bazıları hep önde, bazıları hep arkada? / (...) Devrimci bir rüzgâr estirdim. / Eski sözlüğe kırmızı bir şapka örttüm. / Senatör sözcüğü yok artık! Soylu olmayan sözcük yok artık! / Mürekkep hokkasının dibinde bir fırtına estirdim, / (...) ve eşit, özgür, önemli sözcüklerini duyurdum. Ve Retoriğe ölüm, yaşasın sentaks sloganını attım." Bu slogan, her şeyden önce, Eski Rejim kurallarıyla hiç ilgisi olmayan bir düzeltmeyle dilin haklarının ifade edilmesidir. Romantik şair herkese hitap ettiğinden dili de herkesin dili olmalıdır; burada, "Deha" yazısında anılan ortak tutkuların estetiği yeniden çıkıyor karşımıza ve bu savaşta retorik çeşitli bireşimleriyle edebiyat dünyasının halkını safdışı eden zorlayıcı kuralları simgeliyor.

Bunun dışında iki inandırıcı sonuç çıkarabilmiştir, bu sonuçlar bir disiplinin karmaşıklığını özetler ve bu sonuçlar edebi olarak kalıcı, kullanım olarak yenidirler: "Birincisi, retorik, iki koşul yerine geldiği takdirde en devrimci edebiyatta en geleneksel biçimi altında yaşayabilir: retorik edebi, dinsel, ahlaksal ya da siyasal bir yıkma iradesine hizmet etmelidir ve, öte yandan, saldırı, aşağılama, mahkûm etme, itaatsizlik ve yok etme gibi de ortaya çıkabilmelidir." İkincisi, olumsuzlama retoriği bir anti-retorik biçimini alır. Yazar için söz konusu olan, retorik dışında yer almak (zira sizi beslemiş olan şeyin etkisinden nasıl kaçabilirsiniz?), retoriği, ona ters düşerek, sistemli biçimde karşı çıkarak yok etmek değildir. Ve poetikayla olan ilişkileri gerçek anlam-

da ancak yüzyılın sonunda, eğitim alanından çıktığında silinecektir; edebiyat bundan böyle eski sistemden sadece figürleri alacaktır bünyesine. 1960'larda, retorik yeniden canlandığında, başka bir cephe söz konusu olacaktır bu sefer: artık bitmiş olan poetika değil, edebiyat ve eleştiri kuramı.

III. Bölüm

TÜRLER KURAMI

Türler sorunu bütünüyle poetika alanı içinde yer alır. Ama, burada da gerçek bir öğreti, hatta tam anlamıyla bir sistem, ancak Aristoteles'in böylelikle bir doruk noktası oluşturan klasik döneme dönüşüyle empoze edebilir kendisini. Göreceğimiz gibi, sadece hiç kimsenin gerçek anlamda kuramlaştıramayacağı, Ortaçağ'dan Rönesans'a kadar doğan ve ölen türlerin ampirik tezahürü yüzünden değil, aynı zamanda, Klasisizm, edebiyatımızın bu türlerden her birinin üslubunun en fazla zorlayıcı –aynı zamanda, daha sonra kuralların tartışılamayacağı kadar betimleyici– olduğu bir dönemi oluşturduğu için. Bu durumda, türler sistemi, yavaş yavaş, bildiğimiz bir tür olur: normatif bir koddan çok haritalar ve planlar.

I. – Ortaçağ kökenleri

Burada, Latin Ortaçağı'nın Antikçağ'ın kökensel kategorilerini nasıl yeniden sahiplendiğini hatırlamanın faz-

la bir önemi yoktur, çünkü, halk edebiyatının özgünlüğü, bu yapıtların özelliğinin hiçbir temel poetikanın bir tür ve kural paylaşımını zorunlu kılmamasıdır: Gördüğümüz gibi, Aristoteles'in önemli özellikleri ihmal edilmiştir ve *Poetika*'sı daha iyi tanınmış olsa da halk dilinde üretimi yönlendirememiştir, çünkü, bu üretim, biçimlerinden hiçbiri eski bir modele dayanmadan üretilir. Özellikle epik ve dramatik ayrımının, neredeyse tümünün temel boyutu dinsellik olan ilk halk yapıtları ortaya çıktığında hiçbir ağırlığı yoktur: bu bağlamda, *Séquence de Sainte-Eulalie* (881'e doğru-882) ve azizlerin yaşamları örnek gösterilebilir. XI. ve XII. yüzyılların dönüm noktasında, dindışı bir halk edebiyatı ortaya çıktığında Aristotelesçi ayrımın da ağırlığı yoktur.

Ortaçağ epik şiirleri, hiç kuşkusuz, destanlardır. Ama bizim bildiğimiz ilk destan –XI. yüzyılın sonuna doğru yazılmış olan ve en eski nüshası (Oxford) XII. yüzyılın ortalarına denk düşen *Chanson de Roland*– hem eşsiz bir yaratıcının dehasının ürünü olduğu (Joseph Bédier'nin bireyci teorisiydi bu) hem de kaybolmuş eski metinlerden neşet ettiği için (bugün geçerli olan klasik bir teori) hiçbir biçimde Yunan-Latin mirasına hiçbir şey borçlu değildir. Daha sonra, roman XII. yüzyıl ortalarına doğru ortaya çıkmış olmakla birlikte, bu sözcük, o dönemde, bilindiği gibi bir anlatı türünü değil, roman dilinde aktarma anlamını taşıyordu: *İskender'in Romanı*, *Thebai'nin Romanı* ya da *Troya'nın Romanı* antik bir içerik aktarırlar ama yüksek sesle okumaya yönelik nazım biçimleri (bestelenmeyen ilk tür) antik modele uymaz.

Lirik şiir konusunda da benzer gözlemlerde bulunmak mümkündür. Akitanyalı IX. Guillaume (1071-1126), yapıtları bugüne kadar ulaşabilmiş ilk trubadurdur, ama saray şiirinin nasıl ortaya çıktığının gerçek anlamda açıklanması zordur: hiç kuşkusuz, halk müziği uzun süre sesini duyurmuştur ve bu müziğin bir kaynak olduğu iddia edilebilir belki ama trubadurların (ve bir süre sonra da kuzeyli truverlerin) yarattığı şiir bu bağlamda karşılaştırma yapılamayacak kadar yüksek düzeydedir; bunun dışında, bir İspanyol-Arap kökenini kanıtlamak mümkün değildir. Ortaçağ tiyatro türlerine gelince, bunlar ne antik trajedi ne de antik komedi modellerine uygundurlar ve halk dilinde yazılmış ilk oyun *Jeu d'Adam* (XII. yüzyıl) Latin Ortaçağı'nın dinsel tiyatrosundan gelen litürjik bir dramdır.

Dolayısıyla, Ortaçağ türlerini antik sınıflandırmalar ışığında anlamaya çalışmanın hiçbir anlamı olmasa da, bunları uluorta, kendi kategorilerimize göre sınıflandırmaya çalışmaktan da kaçınmak gerekir, çünkü modern üçlemeden –roman, şiir, tiyatro– hareketle *a posteriori* olarak bunlara dayatacağımız kartografi bizi sınıflandırmadan ve bir o kadar da kesinlikten uzaklaştırır, zira XIII. yüzyılın başına kadar edebiyat dediğimiz (bu sözcük o dönemde henüz kullanılmamaktadır) şey dizelerle yazılır ve, dolayısıyla, hiç değilse bu dönemde geniş anlamıyla kabul edilen şiir sözcüğüyle tanımlanabilir.

Böylelikle, güçlük, bizim modern sınırlarımızın gerçek bir anlamı olmaması ve vokabülerin kendisinin de yanıltıcı olmasıdır: Ortaçağ'da, halk dilinde bizim *tiyatro* dediğimiz şeye denk düşen bir sözcük yoktur ve bu bağlamda

türler de bizdeki gibi değildir; gördüğümüz gibi, roman sözcüğünde de bir sapma söz konusudur ve Chrétien de Troyes bu sözcüğü *Conte du Graal*'in başında ya da *Chevalier au lion*'un sonunda kullandığında, burada kendisi için yeni bir biçimi mi işaret ettiğini, yoksa sadece yazdığı dili mi andığını bilebilmek zordur. Nihayet, Guillaume de Machaut'nun (XIV. yüzyıl) yapıtına kadar müziğe bağlı olan Ortaçağ lirizminin, lirizmin günümüz şiirinde ifade ettiği anlam bağlamında hiçbir karşılığı yoktur; saray lirizmi ve saray dışı lirizm merkezindeki bildik ayrımı Ortaçağ sosyal yapılarından ayırmak mümkün değildir.

Düzyazının ortaya çıkmasından sonra *roman* dediğimiz tür, sözgelimi XIII. yüzyılın *Lancelot*'suna denk düşebilir kesinlikle; ama anlatı boyutu oldukça geç bir döneme kadar şiir biçimindeki yapıtlarda görülmeye devam etmiştir; böylece, sözgelimi *dit*, bestelenerek okunmayan bir şiirdir, içinde mizansen olarak bir Ben vardır ve bugün de bir tür roman olarak okuyabiliriz onu. Ve chansons de toile'de (Ortaçağ'da kadınların örgü örerken söyledikleri şarkılar), lirik şiirlerde genellikle genç kadınlar ayrıldıkları arkadaşlarına duydukları özlemi dile getirirler ve bunlar biçimsel olarak genellikle kısa kahramanlık şiirlerine benzer, çünkü on heceli dizelerden oluşur ve epik türden sadece kısalıklarıyla ayrılırlar. Nihayet, birçok melezleme de yapılabilmiştir, çünkü Guillaume de Machaut'nun (1364) *voir dit*'i (gerçek dit) bizim için şiir biçiminde yazılmış bir tür romandır, altmış üç lirik sayfadan oluşur ve Ortaçağ ile Rönesans kavşağında büyük retorikçiler genellikle şiir ve düzyazının birleştiği bir türe ağırlık verirler. Dolayısıyla, temkinli davranıp, Ortaçağ edebiyatını bugünkü edebi-

yatın doğuşu ya da kaynağı gibi görmemek gerekir, daha çok bu edebiyatın kurallarının yönlendirdiği yapıtlardan oluşan bir bütün gibi görmek gerekir onu.

Bununla birlikte, bu bütünlük sürekli gelişir, dolayısıyla, bir senkronik türler teorisi riski doğmaz. XI. yüzyılın sonuna doğru, dindışı edebiyatın başlamasından Rönesans'a kadar, yeni biçimler ortaya çıkmıştır elbette, ancak bunlar az ya da çok uzun süre birlikte var oldukları eski biçimlere dönüşmemişlerdir, buna karşılık, başka biçimler gelişmiş ya da kaybolmuştur: XII. yüzyılda ortaya çıktığında, roman, kahramanlık destanlarından sonra ikinci anlatı türü olmuştur, ama söz konusu destanlar da hemen kaybolmamışlardır; iki tür XIV. yüzyıl başlarına kadar paralel bir yaşam sürmüştür ve bir karışım gerçekleşmiştir, çünkü önceleri savaş konularını işleyen kahramanlık destanlarında gitgide aşk temalarına da yer verilir ve entrikaları da gittikçe daha karmaşık hale gelir. XII. yüzyılın başında ortaya çıkan trubadur şiirine gelince, bu tür daha sonraki yüzyılın sonunda geriler ve düzyazının gelişmesi XIV. ve XV. yüzyılların şiirine daha zor ve daha süslü bir üslubun kaynaklık ettiği bir saygınlığa bağlı olarak daha güçlü bir kimlik kazandırır; bu dönemde sabit biçimli lirik türler ortaya çıkar: rondo, virle, balad vb.

Nihayet, Ortaçağ'a özgü türler sorunuyla ilgili olarak karşı karşıya olduğumuz son güçlük, yazarların kendilerinin uygulamalarını kuramsallaştırmaya çalışmamalarıdır. XIV. yüzyılda, trubadur Guilhem Molinier, *Leys d'amors*'da on temel ve on yedi ikincil tür saptamıştır, ama özellikle bir tür envanter söz konusudur bu bağlamda. Aynı şekilde, *Arts de la seconde rhétorique* şiir biçimlerini eklemlemekle

yetinir ve bunlar lirik biçimlerle sınırlandıklarında bir türler poetikasına yer olamaz orada. Ve Hans Robert Jauss, XII. yüzyılın sonuna doğru Jean Bodel'in *Saksonların Destanı* adlı yapıtında epik türleri üç öykü konusuna (Fransa, İngiltere ve Roma) göre taslaklandırdığını ve bunlara üç gerçeklik düzeyi denk düşürdüğünü söylemiş olsa da bu girişimin sonu gelmemiştir.

II. – Rönesanslar

Aynı şekilde, Rönesans'taki durum irdelenirken gene ihtiyatlı olmak ve gene geriye dönük olarak bu edebiyata da bugünkü modern edebiyat sınıflandırmalarını uygulamak gerekir. XVI. yüzyılda türler sistemi yoktur ve poetika sanatları, esas olarak, daha öncesinde olduğu gibi, ikincil retorik sanatları ve bir biçimler dökümüyle yetinirler. Ama ikincil retorikten poetikaya geçiş artık sadeece lirik şiire bağlı olmayan biçimlerin dikkate alınmasıyla –yapıtlara göre eşitsiz bir durum– yansır. Burada, bundan böyle ele alınacak olan, bütünüyle şiirdir; doğal olarak, yüzyıl boyunca biçimlerdeki değişikliklerin getirdiği güçlükler bağlamında.

Bu açıdan bakıldığında, 1548'de yayınlanan, Sébillet'nin *L'Art poétique*'i ve yedi yıl sonra Peletier de Mans'ın Pléiade öğretisini formüle ettiği yapıt arasında gerçekleştirilen yüzeysel bir karşılaştırma kesin bir açıklık getirecektir konuya. Öncelikle lirik biçimler aynı değildir. Sébillet, hiç kuşkusuz, Clément Marot ya da Scève'in örneklendirdiği sone türünden söz eder, ama öteki biçimlerin çoğu

Ortaçağ'a özgüdür (rondo, balad, chant royal vb.); bunlar, özellikle Du Bellay'nin daha önce andığımız ünlü yapıtında mahkûm edildikten (1549) sonra Peletier'nin yapıtında yer almazlar ve yerlerini Eskilerin taklidi alır: "Önce oku ve tekrar oku (ey geleceğin şairi!), Yunan ve Latin örneklerini gece gündüz karıştır (Horatius'un deyişi); sonra Jeux floreaux de Toulouse ve Puy de Rouen'daki (şiir yarışmaları düzenleyen Ortaçağ ve Rönesans başı şiir akademisi) bütün eski Fransız şiirlerini bana bırak: rondoları, baladları, virleleri, chant royal'leri ve dilimizi bozan, cehaletimize tanık olmaktan başka bir işe yaramayan bunun gibi bütün türleri bana bırak..." (II, IV)

Öte yandan, Sébillet, lirik biçimlere sadece Ortaçağ tiyatrosundan gelen mysterion ve farsı ekler, Peletier ise satiri ve önemli bir tür olan epopeyi de ekler. Bir yandan da etkin olan tiyatro devrimini ön plana çıkarır: Sébillet'nin bilmediği komedi ve trajediyi de dahil eder ve, buna karşılık, mysterion ve farsı dışlar. Bu önemli antik biçimlerin dönüşü burada da Du Bellay'nin dileklerine uygundur: "Komedilere ve trajedilere gelince, eğer krallar ve devletler, onların, farslar ve ahlak derslerince yok edilen eski saygınlıklarını korumak isteselerdi, senin bu türlerle ilgilenmeni onaylardım" (*Défense*, II, IV).

Ortaçağ biçimlerinin antik biçimler karşısında silinip gitmesi, 1548-1555 arasına tarihlenen iki kitap arasındaki değişikliği çok iyi yansıtır. Ortaçağ tiyatrosu (dindışı mysterionlar, ahlak dersleri, farslar ve 'sottie'ler), Rönesans başında, kaybolmak şöyle dursun, seyircilerin çok büyük zevk aldığı bir tür olma özelliğini sürdürür. Ama yüzyılın ortasında bir dönüşüm gerçekleşir: 1548'de din

adamlarının saldırdığı kutsal mysterionlar Paris Parlamentosu tarafından yasaklanır; eski tiyatro yeni giysilerle sürer ve daha sonra yok olur, ama Fransızca yapıtlar yazabilmek için birden eski biçimlere dönülür: gerçekten de, 1552 ve 1553'te, Jodelle'in iki oyunu –bir komedi olan *Eugène* ve bir trajedi olan *Tutsak Kleopatra*– sahnelenir, bunlara Jodelle gibi Pléiade üyesi olan La Péruse'ün *Medea*'sı eklenir. Yunan-Latin modeline göre yazılan ve eski uygulamalardan bütünüyle kopan üç düzenli oyundur bunlar.

Ortaçağ biçimleri yeni düzenlemelere ve yeni yazımlara yer verirken, komedi ve trajedinin ortaya çıkması, sabit ve kuralları kesin olarak belirlenmiş metinlerin ortaya çıkmasına yol açar. Bununla birlikte, bu Rönesans doğrudan doğruya kuramsallaştırılmamıştır. Doğal olarak, yazarlar birçok eski oyun yazarının çevirilerinden yararlanır, ama, kurallara gelince, onları İS IV. yüzyıl döneminin iki gramercisinden alırlar: *De Tragoedia et Comoedia* (Donatus) ve *De arte grammatica* (Diomedes); bunlara, tabii ki, 1541'de yayınlanan Latince yapıtlarına ve kısmen de –genel kabule göre– 1538'den başlayarak ortaya çıkan Latince çevirilerine rağmen Scaligero'nun kitabından (1561) önce Fransa'da pek tanınmayan Aristoteles'i eklemek gerekir.

Trajedi kısa sürede komedi karşısında üstünlüğünü gösterir ve eski mirasa göre bu iki ölçülü biçim kesinlikle şiir düzleminde yer alırlar. Bu bağlamda, verilen tanım aynı mirastan kaynaklanır: beş perdelik kompozisyon (Horatius kuralı), soylu kahramanlar, antik koroyu sürdüren trajedi için (genellikle) acıklı çözülüş, komedi için çok basit ve sıradan insanlar ve mutlu son vb. Üç birlik kuralına gelince, bu kurala ancak klasik dönemde uyulacaktır. Bununla bir-

likte, Jean de La Taille, *Trajedi Sanatı Üstüne* adlı yapıtında formüle eder bu kuralı ve *Saül le Furieux* adlı yapıtında önsöz olarak kullanır: eylem birliği tanımı çok belirsizdir hâlâ, ama ona göre "tarihi ya da oyunu her zaman aynı günde, aynı zaman dilimi içinde ve aynı yerde göstermek gerekir".

Bununla birlikte, Aristoteles'te olup bitenlerden farklı olarak, destan trajedinin yerini alır ve 1527'de Alba piskoposu ve Latince yazan şair İtalyan Vida *De arte Poetica* –etkisi XVII. yüzyılın sonuna kadar sürecektir– adlı yapıtını tümüyle bu destan türüne ayıracaktır; Tasso'nun *Kurtarılmış Kudüs* (1575) adlı destanı bu türün en çok ilgi gören modelidir. Bu yüce tür, Thomas Sébillet tarafından üstü örtülü bir biçimde dile getirilmiş olsa da, "zamanımız şairlerinden kısmen ya da bütünüyle ilgi görmüştür"; buna karşılık, Du Bellay çok geniş yer vermiştir bu konuya, çünkü Fransız dili onun aracılığıyla "görkemli Yunan ve Latin dillerine karşı baş kaldırabilecek ve onlarla boy ölçüşebilecektir" (*Défense*, II, V). Aynı şekilde, Peletier için en güçlü yapıt, "şairin önemini ve gerçek kimliğini gösteren yapıttır", ve Ronsard 1550'lerden başlayarak *Franciade* adlı yapıtını projelendirmeye başlar.

Bununla birlikte, hiçbir gerçek türler teorisi oluşturulamaz: yapıtlarda lirik biçimler bir öğretinin tutarlılığına bağlanmaktan çok, gözden geçirilirler; sözgelimi, d'Aubigné'nin *Les Tragiques*'i gibi bir yapıt lirik, epik, satirik, trajik özellikleri bir araya getirmiştir; öte yandan, lirik ve dramatik ayrımı oluşmamıştır ve bunun dışında öykü ve roman gibi (az çok epik modele bağlı olan) anlatı türleri, türler üstüne düşüncelerin ihmal edilmiş unsurlarıdır. Büyük ölçüde didaktik olan Rönesans yapıtları öncelikle ör-

nek yapıtları dikkate alır ve bu bağlamda antik ve modern metinlere bir bütün olarak bakarlar; kuramsal soyutlama kaygısına düşmeden, görüldüğü gibi, destanın, trajedi ve farklılıklarına terk edilmiş çok sayıda lirik biçim karşısında üstünlüğünü kesinleyen bir hiyerarşiyle yetinirler: bu şiir sanatlarının normatif karakteri böylelikle keşfedilir. Ama, öte yandan, üslup, yani retorik biçimi belki de türün kendisinden daha önemlidir, bu bağlamda, sözgelimi d'Aubigné'nin kaygısı örnek gösterilebilir: *Tragiques*'in "Okuyucunun Dikkatine" bölümünde aşağı, orta ve yüksek üslubu anlatmış ve yedi kitabının her biri için konuya uygun üslubu yeğlemiştir. Yazarın yeteneği bütün türlere el atmasıyla belli olur ve daha alçakgönüllü Marot kuşağından sonra Rönesans'ın çizdiği kibirli şair figürü, bütün türlerin *özetlenmiş olduğu* dönemin anlayışına göre, yüce epik yapıta verilen yerden kesinlikle ayrı tutulamaz.

III. – Aristoteles'in dönüşü

Klasisizm, birinci bölümde gördüğümüz gibi, Aristoteles'in kendisinden çok, İtalyan yorumculardan –Castelvetro ve Scaligero– esinlenen ama Aristotelesçiliğe dayanan gerçek bir türler kuramı geliştirecektir. XVI. yüzyıl Eskilerin taklidi için kurallar belirlemeye başladıktan sonra, klasik düşünce kültü, gerçekten de, Aristoteles'in otoritesinden destek alacak ve gerçek poetikayı tanımlamak için bir kaynak olarak görecektir onu. Bununla birlikte, "Klasisizm" kavramının kendisi de güçlükler barındırır ve biz onu burada sınırlı anlamı içinde değerlendiriyoruz: çünkü

klasik dönem çoğu zaman din savaşlarının sonuyla (1600) Devrim'in sonunu (1800) ayıran iki yüzyılı geniş anlamda ele alır ve daha dar anlamda Klasisizm sadece XVII. yüzyılda ve XIV. Louis'nin (1660-1715) döneminde, daha belirgin olarak da 1660-1685 arasında hissettirmiştir etkisini.

Burada konu kabaca ele alınırsa, Klasisizm, bir normun daha hareketli iki dönem arasındaki istikrarını tanımlar: onun beri tarafında, Rönesans, edebiyatın yeniden tanımlanması yoluyla çalkantılı bir dönemin özgürlüğünü korur, öte tarafında, tüm azametini Romantizm'den alan bir özgürlüğü başlatan XVIII. yüzyıl yer alır. Artık bir tür üstünde yoğunlaşmak, öncelikle bu türün kurallarına saygılı olmaktır. Bu kural belirleme gereksinimi bir ölçüde İtalyanlardan gelir; İtalyanlara göre şairin güçlü bir kural bilgisine sahip olmadan gerçek anlamda yapıt yaratması mümkün değildir ve Fransız Klasisizmi Pléiade'ın tanık olduğu buluş ve yaratış özgürlüğüyle tam bir zıtlık içinde olacaktır; sözgelimi, Ronsard, Alphonse Delbène'e hitaben kaleme aldığı *Fransız Şiir Sanatı Elkitabı*'nın başında sözünü sakınır gibidir: "Şiir sanatı kurallarla anlaşılamasa da, öğretilemese de (...), sana burada bazı kuralları açıklamak isterim." Ona göre, bu şiir sanatı "aktarılabilir bir şey olmaktan çok zihinseldi"; bundan böyle tersi bir durum söz konusudur, ancak bu tersine çevirmeyi aşırıya götürmek de gerekmez. Ama, Boileau, *Art Poétique* adlı yapıtının başında, bir şairin "eğer, doğuştan bazı yeteneklere sahip değilse / dize yaratma sanatında pek ileri gidemeyeceğini" söyler; bununla birlikte, edebi yaratım için gerekli olan bu yetenek, esine bağlı bu temel öznellik, bir yapıtın işlenmesinde yargılamaya ve akla dayalı yasalara tabi olmamalıdır.

Bununla birlikte, kuralların gelişmesi tedricidir: yüzyılın ilk onyıllarında yaratıcı özgürlükten yana olanlar etkilidir ve ancak 1630 yılına doğru bunların "kuralcı" rakipleri, kuralları ancak daha sonra belirlenecek olan bir öğretiyi zafere götürünceye kadar sertleştirmişlerdir tavırlarını. Yüzyılın ilk yarısından başlayarak, Chapelain, hiç kuşkusuz, en bağnaz kuralcıdır ve 1630'da İtalyan Marino'nun fantezist ve kuralsız destanı *Adone*'ye önsöz yazarken açıkça şu ifadeyi kullanmıştır: "Şiir bu kurallara yaklaştıkça gerçek anlamda şiir olur, yani mükemmelliğe doğru gider." Ve kuralcılar yavaş yavaş güçlenirlerken, 1635'te Richelieu'nün kurduğu Fransız Akademisi'nden büyük destek görürler. Akademinin ilk üyelerinden biri olan Racan'ın –gene 1635'te– kuralcıların küstahlığına ve zorbalığına karşı çıkmış olması mümkündür, ancak yalnız kalmıştır ve 1639'da La Mesnardière'in *Poétique* adlı yapıtı sadece küçük bir azınlığın karşı çıktığı kuralcıların zaferinin bir işaretidir.

Bununla birlikte, çok katı olabilen bu kurallaştırma, hoşa gitme kaygısıyla dengelenebilmiştir, çünkü bu alanda çalışan bilginlerin geliştirdiği kuram zevke ve (modern bir ifadeyle) metin zevkine dayalıdır ve monden eleştiriye karşı gitgide daha duyarlı hale gelmiştir: bir anlamda, az önce yüce unsur konusunda gördüğümüz gibi, P. Bouhours'un *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*'de (1671) "bilinmezlik" olarak analiz ettiği şeye karşılık gelen, yapıtla kurduğumuz ilişkinin niteliğini yapıtın kendisi için belirlediği ve güzelliği özerk bir değer olarak yapılandırmaya yöneldiği ölçüde yapıtın niteliklerinin bütünüyle sezgisel bir yolla değerlendirilmesi, bir sonraki yüzyılda estetik adını alacak şeyi önceler.

Beğendirme kaygısı herkeste ortaktır. Birçok bakımdan normlar karşısında bağımsızlığını korusa da, Corneille de kabul eder bunu ve La Fontaine *Fables*'ın önsözünde daha ileri gider: "Fransa'da hoşa giden şeye değer veriliyor sadece: bu en önemli ve neredeyse tek kuraldır." Öyleyse, kurallar beğendirme gerekliliklerine uymazlarsa yeterli olamazlar. Molière ve Racine'in de tavrıdır bu ve dönemin öğretisini özetleyen Boileau'da da görülür doğal olarak: "Okuyucuya sadece hoşuna gidebilecek şeyi verin" (*Art poétique*, I, 103. dize). O dönemde bu kurallara dönük tek tük karşı çıkış olduysa da, bu kuralların bu yüce zorlayıcılık adına kendilerini dayatmalarına hiç kimse ya da hemen hemen hiç kimse karşı çıkmamıştır.

Her tür için taklit edilen ideal modele en eksiksiz uyumun aranması ve Klasisizm'in doruğunda belli bir arılığa ulaşmak söz konusudur. Burada, antik referans, Aristoteles'in *Poetika*'sı değil, Horatius'un önerdiği anlatım tutarlılığı ve özellikle "komik bir konunun (*res comica*) trajedi dizeleriyle işlenemeyeceği" (89. dize) ilkesidir. Rönesans'ın karma biçimlerinin mahkûm edilmesinin kökeni budur: sözgelimi, yüzyıl ortalarına kadar çok sayıda yapıtla örneklendirilen traji-komedi gitgide tartışılan bir tür olmuştur, çünkü mutlu bir son sunar ve çoğu zaman konularını tarihten almaktansa (trajedi gibi) kendisi yaratır; öte yandan, yüksek sınıflardan kahramanların arasına daha mütevazılarını da karıştırır. Böylece, bu tür yavaş yavaş bütünüyle kaybolarak yerini tamamen trajediye bırakır; 1674'te, birçok kuramcıdan sonra, Boileau, Horatius'un tavrına oldukça yaklaşarak türlerin karıştırılmasını mahkûm eder: komik "dizelerinde trajik acılara yer

vermez kesinlikle" (III, 401-402). Bu gelişme bağlamında en ünlü örnek, hiç kuşkusuz, *Cid*'dir: 1637'de yazılışı sırasında Corneille bir traji-komedi tasarlamış, 1660 versiyonu ile bir trajedi biçimini almıştır yapıt. Aynı şekilde, Rönesans döneminde İtalyan modellerinden esinlenen ve sahneye bükolik bir çerçeve içinde kırsal yaşamdan kahramanlar, çobanlar, periler çıkaran dramatik pastoral, lirik ve dramatiği, trajik ve komiği karıştırması dolayısıyla mahkûm edilmiş ve yavaş yavaş kırsal komediye dönüşmüştür.

Bunun dışında, Aristoteles'in türler sınıflandırması vardır ve bu sınıflandırma büyük mimetik türlere ayrıcalık tanır: *Art Poétique* adlı yapıtının bir bölümünü (Chant III) trajedi, destan ve komediye ayıran Boileau'nun kartografisi –daha önceki bölümde, Rönesans döneminde görüldüğü gibi– lirik biçimleri karışık biçimde bir araya getirmekle yetinmiştir. Ama, hatırlanacağı gibi, Aristoteles trajediyi destanın üstüne çıkarsa da, klasik dönem, çoğu zaman, şair açısından, yaratılmaktan çok tarihten alınmış yüce bir konuyla (savaş ama aşkla dengelenmiş olarak), soylu kahramanlarla ve olağanüstülüğü dışlamayan görkemli bir anlatımla tanımlanmış destanın gerekli kıldığı, daha geniş bir egemenlikle doğrulanan karşıt hüküm demektir, amacı yüce erdemlerin öğretilmesidir. Kusursuz bir kahraman başarısız olamayacağı için mutlu sonlanması gereken epik anlatıma gelince, Ronsard ve Scaligero'dan sonra kuramcıların büyük bölümü yapay bir *in medias res* düzenlemeyi tercih ederler ve bu düzenleme tarihçiye özgü kronolojik düzenin yapamayacağı biçimde okuyucunun ilgisini çeker.

Trajedinin tanımı Aristoteles'in ilkelerine bağlıdır, özgünlüğü kahramanların yüce konumuna, ciddi ve beklen-

medik olaylar ve bilgiler gerektirmeyecek kadar yaygın bir eylemin taklit edilmesine bağlıdır; kuramcıların çoğuna göre, konusu yaratılmamalı, tarihten (çoğu zaman eski tarihten) alınmalıdır, çünkü bir kralı sahneye çıkaran bir oyunun hayal olması gerçeğe uygun değildir. Öte yandan, klasik trajedinin (Corneille'den çok Racine'inki) belirgin özelliği, entrikanın aşırı karmaşıklığından kurtulmak amacıyla oldukça arılaştırılmış bir eylemi sergilemektir ve *Bérénice*'in önsözünde belirtildiği gibi, oyun yazarlarının aramaları gereken şudur: "Beş perdede, seyircilerini tutkuların şiddeti, duyguların güzelliği ve ifadenin inceliğiyle beslenen basit bir eylemle bağlamak."

Ama nedir bu tutkular? Aristoteles çok bilinen bir tavrıyla trajedinin korku ve acıma duyguları uyandırmasını istemişti ve bu bağlamda Rönesans karşı çıkmamıştır kendisine. Klasisizm –daha sonraki bölümde irdeleyeceğimiz uyum adına– büyük ölçüde "yazarın korkudan ziyade acıma duyguları uyandırması gerekliliğini öne süren" La Mesnadière'in izinden gider. Bununla birlikte, Corneille'de ön plana çıkan hayranlıktır ve genel olarak klasik trajedi – özellikle Racine trajedisi– aşk tutkusuna Antikite'nin vermediği yeri verir. P. Rapin *Şiir Üstüne Düşünceler* (1674) adlı yapıtında şöyle der: "Kibarlık daha çok bizim gelenek göreneklerimize göredir ve yazarlarımız tiyatroda sadece hoş ve ince duygularla beğeni toplanabileceğine inanmışlardır." Burada da ön plana çıkan, toplumun beklentilerine uygunluktur.

Nihayet, trajedi kesinlikle üç birlik kuralına uyar. Ancak 1640'lara doğru kabul ettirebilir kendisini ve bu bağlamda kavgalar ve tartışmalar eksik olmamıştır – özellikle

Cid tartışması; bu tartışma konularından birine göre, temsilde, kurallara riayet edilmesi konusunda gerçeğe uygunluk bağlamında bir aşırılık bulunduğu takdirde olayların gelişmesinde tersi bir durum ortaya çıkacaktır. Aristoteles sadece eylem birliği istemiş olsa da, *Poetika*'nın önerdiği zaman birliği de bir zorunluluktur ve o dönemde gerçek zaman konusu tartışılmış olsa da (on iki ya da yirmi dört saat), gerçeğe uygunluğa bağlı, tanımlanmış ideal, eylem zamanının temsil zamanıyla tam anlamıyla uyuşabileceğidir: zaman birliğine bağlanan kural trajik eylemin yoğunlaşmasına kesinlikle katkıda bulunmuştur.

Hatırlanacağı gibi, Aristoteles'in neredeyse hiç söz etmediği komediye gelince, kuramcılar bu türle pek fazla ilgilenmemişlerdir; d'Aubignac, *Pratique du théâtre* (1657) adlı yapıtında, çok etkili bir ifadeyle, Aristoteles'in güldürmenin kurallarını vermediğini, "bunun sadece dehadan kaynaklanan bir şey olduğunu: burada sanatın ve yöntemin payının çok az olduğunu" belirtmiştir. Ama, aslında, kuralların çoğu aynı zamanda trajedinin de kurallarıdır, en azından şiir biçiminde kaleme alınmış komedi söz konusu olduğunda böyledir bu, çünkü komik tür, sözgelimi Molière'in bazı yapıtlarında Boileau'nun reddettiği fars boyutuna kadar götürür işi: "Scapin'in büründüğü o gülünç çuval içinde / *Misanthrope*'un yazarını tanıyamıyorum" (III, 399-400. dizeler). Komedi sadece daha aşağı tabakalardan insanları ve gündelik yaşamdan alınan konuları ve mutlu sonu işlemiştir her zaman. Dolayısıyla, bu konular uydurulmuştur ve gerçeğe uygunluk burada da göz ardı edilmemiştir, çünkü seyircilerce zaten bilinen özel çıkarları sahneleyen bir olay örgüsünün pek inandırıcı olmadığı düşünülür.

Lirik şiire gelince, sadece büyük mimetik türlerle ilgili kuramların reddettiği türdür o. Rönesans'ta, Aristotelesçiliğin dışında kalan bir lirizmi kendisi için kuramsallaştırmadan önce, bu biçimleri eklemekle yetinilir ve bu şiirler esas olarak sadece biçimlerini (ve az ya da çok açık bir biçimde konularını belirleyen) ama aynı zamanda, klasik dönemde ve Rönesans'ta Boileau'nun *Art poétique*'inin gösterdiği gibi, önemli bir kategori olarak kalan üsluplarını tanımlayan kurallara denk düşerler: sözgelimi eglog ve idil basit bir üslup, od ve eleji yüce bir üslup (trajedi ve destan gibi), epigram ya da madrigal orta karar bir üslup gerektirirler. Ama bu üsluplar ve türler denkliği –dönemin kişisel üslupla tanımlanan özgünlüğe uzak durmasını destekleyen bir özellik– yüzyılın ortasından başlayarak, çalışmanın ağırlığından ama aynı zamanda çok belirgin süsleme ya da figür zevkinden kurtulmuş, doğal üslup sayılan, aynı anda hem basit hem de yüce, daha geniş bir kategori karşısında silinmeye yüz tutmuştur.

Bu doğal ideali (Barok aşırılıkları olan bir tepkiye tanıklık eden), dil reformundan ve 1674'te *Art Poétique*'in ilk şiirinde görüldüğü gibi kesinlikle klasik poetikaya bağlı şiirden ayrılamaz.

Boileau çok ünlü bir ifadeyle –"Nihayet Malherbe geldi..." (131.dize)– Rönesans'tan kopuşu bir ada indirgemiş, şiire de ölçülü bir tartım ve arı bir dil kazandırmıştır. Ama Malherbe'in (doğ. 1555) çağdaşı öteki şairler daha soyut ve daha akıcı bir yazıdan yana tavır almıştır ve arkaizmden bağışık, daha sınırlı ve daha uyumlu bir sözlük kullanmak isterler. Sözgelimi, Pierre de Deimier *Académie de l'art poétique* (1610) adlı yapıtında bunlara yakın kurallar getir-

miştir. Bununla birlikte, üstatlığı üstlenmek zorunda kalan Malherbe olmuştur ve Philippe Desportes'un (1546-1606) şiirlerinin açıklamalı nüshası ve öğrencilerinin –aralarında *Mösyö de Malherbe'in Yaşamı* (1651) adlı yapıtıyla Racan da vardır– tanıklığıyla bize kadar gelen öğretisi Klasisizm'in öğretisi olacaktır.

Gerçekten de, bu öğreti, daha önce sözünü ettğimiz, şiiri toplumun beklentisiyle uyuşturma ve okuyucuya gerçek anlamda ulaştırma kaygısına bütünüyle uygundur. Sonuç olarak, Pléiade'ın arzularının tersine, söz konusu olan, öncelikle dili arılaştırmak, dil içindeki uyumsuzlukları atmak, bu bağlamda belirgin bir sentaks oluşturmak ama aynı zamanda şiirin kurallarını formüle etmektir: bir dizenin öteki dizeye sarkmasının, boşlukların ve kopuklukların, sürekli aynı uyakların, şişirmelerin reddedilmesi; kıta yapısının kurallarının belirlenmesi: altılı kıtanın iki üçlü kıtaya, onlu kıtanın da bir dörtlü, iki üçlü kıtaya ayrılması. Malherbe'in istediği, ses akışmalarının olduğu, aşırı eğretilemelerin bulunmadığı, çok bilgiç referansların olmadığı (en çok bilinen eski mitlerle yetinmek gerekir) dizelerdir: kendine yeterli ve bir özdeyiş gibi hatırlanan dizeler, ve bu kurallar esasen Romantizm'in sonuna kadar geçerliliklerini koruyacaklardır. Dolayısıyla, bu biçimsel mükemmellik kaygısı esinlenmeyi çalışmaya, buluşu da mantığa tabi kılar: şair artık zanaatkârdır, iyi bir "hece düzenleyicisi"dir. Ama, Kral XIII. Louis'ye ithaf edilen bir sonedeki (1624) "Malherbe'in yazdıkları ebediyen kalacaktır" ifadesi çelişki duymadan okunabiliyorsa, bunun nedeni, biraz önce kısaca değindiğimiz reformun Marc Fumaroli tarafından mükemmel biçimde ifade edilen temel siyasal boyutunu

korumasıdır: "'Öğretisi'nin gerekçeleri, önünde diz çöktüğü takdirde, Latin dilinin erimine ulaşmak üzere kraliyetin lisanına verdiği sözden ve bu yolla Roma imparatorlarının şanına ulaşmak üzere Fransız krallarına verdiği sözden kesinlikle daha az önemlidir."

IV. – Batteux'ye göre lirizm

Aydınlanma yüzyılı yeni biçimlerin doğuşuna tanık olur; sözgelimi, burjuva dramı ya da Voltaire'in hem yarattığı hem çarpıcı bir biçimde sergilediği felsefi anlatı; buna karşılık, başka bazı biçimlerde de önemli gelişmeler görülür: mektup-roman türünün ya da betimleyici şiirin gelişmesi. Ama, türler poetikasıyla ilgili olarak, kuralların ağırlığına karşı protesto sesleri yükselmiş olsa da –daha sonraki bölümde göreceğiz– uygulamaları tartışma konusu yapılmamıştır. Bu nedenle, önemli olan –her halükârda geriye dönük olarak–, hiç kuşkusuz, *Poetika*'sı sadece mimetik türleri (epik ve dramatik) hesaba katmış olsa da, uzun süre Aristoteles'e mal edildiğini gördüğümüz ünlü üçleme düzenlemeleridir.

Gerard Genette'in söylediği gibi, "mimetik olmayan tüm şiir türlerini birleştirme ve bunları ortak "lirik şiir" adı altında toplama düşüncesi Klasik Çağ'da kesinlikle bilinmez": Rönesans'tan başlayarak, İtalyan Minturno, *De Poeta* (1559) adlı yapıtında, lirik, teatral ve epik olmak üzere üç şiir biçimi ayırt eder ve Fransa'da, daha sonraki bölümde göreceğimiz gibi, Houdar de la Motte 1716 tarihli *Eleştiri Üstüne Düşünceler* adlı yapıtında aynı üçleme-

den söz eder. Bu sınıflandırma ancak rahip Batteux'yle bir teori özelliği kazanır; Collège royal'de (bugünkü Collège de France) ders veren Batteux, *Tek ve Aynı İlkeye İndirgenen Güzel Sanatlar* (1746) adlı yapıtının bir bölümünde (III, 12) lirizmi türler poetikasına entegre etmeye çalışır. Batteux'ye göre, Aristoteles'e sadık kalmaktır söz konusu olan, çünkü yapıtına egemen olan tema taklittir ve lirizmi mimetik türlere entegre etmek amacıyla geliştirdiği kanıtlama çok ince, hatta oyunlarla doludur.

Öncelikle, *Poetika*'da tanımlandığı biçimiyle, lirik şiirlerin "taklit karakterinde" olmadığını kesinlikle kabul eder. Ama, mimetik olmayan bu özellik, ancak Pindaros ya da Horatius'un yapıtları gibi kutsal ezgiler, ilk şiirler için geçerlidir ve "şiiri ilk kökeninde aramak onu varoluşundan önce aramaktır": şiirin bir sanat olmasıyla, daha az tanrısal esine sahip ardıl şairler ifade ettikleri duygulara sahipmiş gibi gözükmek zorunda kalmışlardır. Ve ilk şairlerle aralarındaki farklılık daha da azalır, zira bunların bizde zevk izlenimi uyandırmaları, "insanlara zevk vermeleri için, kesinlikle taklit etmeseler de taklit ediyormuş gibi davranmaları ve gerçeğe de hakikate uygunluk özellikleri katmaları gerekir": ilk şairler duyguları taklit etmiyorlardı ama taklit ediyormuş gibi yapıyorlardı. Bunun dışında, mimetik bir tür olan tiyatroda Polyeuktes ya da Camille monologları kesinlikle lirik parçalarsa eğer, "bir dramda taklit konusu olan duygu niçin bir 'od'un konusunu oluşturmasın?"

Dolayısıyla, buradan çıkan sonuca göre, öteki şiirler gibi lirik şiir de taklide dayanır, şu farkla ki, "şiirin öteki türlerinin esas konusu *eylemler* (altını çiziyorum) olsa

da, “lirik şiir tümüyle duygulara adanmıştır”. Daha sonra lirizmin öznel işareti olacak olan duygulara dönük bu referansı bir işaret taşı olarak belirlemek gerekir. Burada esas olan, Batteux’nün, lirizme mimetik bir tür özelliği katarken *eylemlerin* taklidi olan gerçek Aristotelesçi *mimesis*’ten kesinlikle uzaklaştığının bilincinde olması ve Aristoteles’in otoritesinin Batteux’nün ek bir bölümde –“Bu Öğretinin Aristoteles Öğretisine Uygunluğu”– sadakatini gösterecek kadar güçlü olmasıdır; bu öğretide, *Poetika*’da dithyrambos’un varlığını yeniden yorumlar ve onu öbür ikisine eklendiğinde üçleme oluşturan lirik bir biçim haline getirir.

V. – Romantik dönemeç

Batteux, Aristoteles’in mirasını güçlendirmiş ve Güzel Sanatların indirgendiği “aynı ilke”yi oluşturan bir *mimesis* poetikası çerçevesi içinde yer almıştır. Romantiklerin Fransa’dan ziyade (özünde bizim sahiplendiğimiz konumlarının tam da bu olduğu) Almanya’da türler üzerine düşünmesi, daha sonraki bölümlerde daha belirgin biçimde irdeleyeceğimiz üzere, özellikle yeni bir tarihsel bilinçle, sanat yapıtını yarattığı etkiyle ilişkilendirmeye ve Güzelin ve zevkin göreliliğini kavramaya götüren bir estetiğin doğuşuyla ifade bulmuş bir evrimin ortaya konmasıdır. Bizim buradaki amacımız, çoğu zaman karmaşık düşüncelerle, Jena’da, *Athenaeum* dergisi çevresinde, özellikle Schlegel kardeşler ve Schelling –ama aynı zamanda Hölderlin– tarafından sergilenen bu yeni türler kuramını tüm ayrıntı-

larıyla açıklamak olamaz ve ben de sonuçları özetlemekle yetineceğim.

Bunlar Fransa'da Batteux tarafından güçlendirilen üçlemeyi tartışma konusu yapmaz, ama bir yandan onu yeniden oluşturur ve öte yandan da hiç sahip olmadığı bir tarihsel boyut kazandırırlar ona. Aristoteles'ten bu yana poetika türleri sonsuz kategoriler olarak ele almışken, bunları artık her edebiyatı dikkate aldığı kabul edilen bir süreklilige göre düşünmektedir ama bu bağlamda duraksamalar da söz konusudur, çünkü, sözgelimi Friedrich Schlegel'e göre, epik lirikten öncedir ve Schelling de tersi bir düzeni benimsemiştir. Bununla birlikte, ortak düşünceye göre, dramatik, ortaya çıkan son türdür, çünkü, *Sturm und Drang* Goethe'nin *Götz von Berlichingen*'inde (1773) ya da Schiller'in *Haydutlar*'ında (1781) sergilenen bu yeni türe parlaklık kazandırdığından, teorik temele dayalı bir biçimde yeniden önümüze çıkacak olan, Alman edebiyatının gelişmesine denk düşen bir sentez oluşturur.

Poetikayla arasındaki farklılık başka bir açıdan da ortaya çıkar: Aristoteles kendi döneminin edebiyatından hareketle betimleyici ve çok az normatif bir sınıflandırma yapıyordu ve, daha önce gördüğümüz gibi, klasik poetikanın amacı her tür için yazarın uyması gereken kuralları belirlemekti. Romantizm kurallardan kurtulduğu için türler kuramı da poetika çerçevesinden çıkarak felsefi ve estetik bir düşünceye entegre olur. Büyük olasılıkla ilk kez Friedrich Schlegel, türleri, Fichte ve Schelling'in Alman idealizmi kaynaklı felsefesinden gelen kavramlara göre yeniden ele almıştır ve bu öznel ve nesnel kavramları, eski üçlemeyi koruyan ama onu Aristoteles'in *doğal* bir etkinlik haline

getirdiği taklide göre değil, soyut ilkelere dayandıran bir sistemin yeniden tanımlanmasına olanak verir. Burada tipoloji değişmiştir: Friedrich Schlegel'e göre, öznel-nesnel olan epiktir, buna karşılık, lirik sadece öznel ve dramatik de sadece nesneldir, oysa, kardeşi August Wilhelm'e göre, nesnel ve öznel sentezini gerçekleştiren dramatiktir. Ama, esas olan, Alman romantiklerine göre dramın temsil ettiği karma türün sanatların ulaştığı noktanın bir işareti olmasıdır.

Hegel'in 1820'li yıllarda Berlin Üniversitesi'nde verdiği derslerin notları 1835-1838 yıllarında yayınlanmış ve bunlar hemen Fransızca'ya çevrilmiştir; Hegel, hiç kuşkusuz, bir türler sistemine, kendi tin felsefesini de meşhur eden o tanınmış biçimini vermiştir, ama Alman romantiklerine çok şey borçludur. Aristoteles gibi düzyazıyı sanat alanından dışlayan ve şiir sözcüğünü geleneksel anlamıyla kabul eden Hegel, tarihsel ve felsefi bir sınıflandırma önerisi getirir. Şairin karşısında silinip gittiği bir eylemi anlatan epik şiir, "nesnelliği içinde *nesnel olan*ı temsil eder"; "epik türün karşıtı *lirik* şiirdir. Onun ifade ettiği *öznel*, içsel dünya, duygular, derin düşünceler ve ruhun heyecanlarıdır"; üçüncü tür olan dramatik şiir "daha önceki iki türün özelliklerini birleştirir: gözümüzün önünde olup biten bir eylemin nesnel özelliği ile kişileri eyleme geçiren içsel ereklerde, tutkularının ve eylemlerinin elzem sonucundan başka bir şey olmayan yazgılarındaki öznel özellik" (III, 3). Böylece, kurulan düzen, "bir ulusun saf bilincinin ifadesini bulduğu" döneme denk düşen "nesnellikten bireysele, düşüncenin gelişerek bir ulusun düşüncelerinden ve yaşamından koptuğunu" gösteren öznelliğe, sonra da bunların –roman-

tiklerin de nihai unsur gibi düşündükleri– dram içindeki tarihsel sentezine geçiş olanağı verir.

Bu Hegelci sınıflandırmadan iki zorunlu sonuç çıkar. Öncelikle, *Estetik*'in epik türün sürdürücüsü olarak "modern burjuva destanı" romana –XX. yüzyılda Lukács tarafından yinelenen bir açılıma göre– verdiği yer, Hegelci üçlemeden, yine Hegel'i temel almaya devam ettiğimiz şiir, tiyatro ve roman bölümlemesine kolayca geçmeyi sağlar. Öte yandan, dramatik şiir tiyatro olduğuna ve roman da epik şiirin arkasından geldiğine göre, Hegel teorisi, hiç kuşkusuz, teorik olarak şiirin sadece lirizmle sınırlandırılmasına katkıda bulunmuştur. Ve bu lirizmin duygunun içselliğiyle ve öznellikle özdeşleşmesi, çoğu zaman abartıyla Ben'in duygusal atılımına indirgenmiş genel romantik düşüncemizi etkilemiştir hiç kuşkusuz.

Cromwell'in (1827) önsözü tekrar okunduğunda Alman Romantizmi'ne neler borçlu olduğu kolayca görülür. Hugo da türlerin tarihsel gelişimi önerisini getirir ve bu tarihsel gelişim henüz tanıyamadığı Hegel düşüncesinden çok, Schelling düşüncesiyle kesişir ve lirik, epik ve dramatiği zincirleme bir düzene oturtur, bunun da ötesinde türlerin karışımı öğretisinin önemli bir maddesidir. XVIII. yüzyılda ortaya çıkan bu klasik arılığın reddedilmesi olgusunu Romantizm bir kural yapmıştır kendine. Gerçekten de, August Wilhelm Schlegel (Friedrich'in kardeşi) *Dramatik Edebiyat Dersleri* (1808) adlı yapıtında, Romantizm'in, antik şiirden farklı olarak, türlerin karışımından hoşlandığını yazar. Hugo da 1826'da *Odes et Ballades* adlı yapıtına yazdığı önsözde aynı düşünceyi sergilemiştir ve ertesi yıl, bir tonalite ve biçim ayrımı poetikasını yeniden günde-

me getiren bir dram olan *Cromwell*'in önsözünde de aynı düşünceleri yinelemiştir: "Grotesk ve yüceyi, korkunç ve gülüncü, trajedi ve komediyi aynı anlayışla temellendiren dram, güncel edebiyatın, şiirin üçüncü dönemine özgü bir karakterdir." Hugo tespitini şöyle sonuçlandırır: "Türlerin keyfi biçimde sınıflandırılmasının akıl ve zevk karşısında ne kadar çabuk yıkıldığı görülüyor."

VI. – Melezleştirmeler

Tarihi gelişmesini gösterdiğimiz üçleme bugün önemli ölçüde geçerliliğini, hatta belirleyiciliğini korumaktadır, çünkü yapıtlar sürekli olarak özgürleşmektedir. Öte yandan, edebi türler de analiz konusu olmayı sürdürmektedir: ama Romantizm'den bu yana –Brunetière'i ya da daha sonra Käte Hamburger'in *Edebi Türlerin Mantığı* (1957) adlı yapıtını düşünelim– bu düşünce ölü bir poetika çevresinde değil, eleştiri ve edebiyat teorisi çevresinde yoğunlaşır. Bunun dışında, son iki yüzyıldaki gelişimi bağlamında en önemli şey, hiç kuşkusuz, genel belirlemenin gittikçe güçlenmesi ve aynı zamanda şiirsel anlatı ya da çok yakın dönemdeki oto-kurmacayla somutlaşan bir melezleşmedir. Ve tabii ki düzyazı şiir.

Bunlarla birlikte, devreye giren başka bir unsur sonuç işlevi için yardımcı olacaktır bize. Neredeyse edebiyatın tümü gibi şiirin de klasik tanımı şiir dışındaki biçimlerin doğuşunu ya da gelişmesini engellemiyordu kesinlikle. Ama düzyazı ve şiir ayrımı büyük olasılıkla çok erken dönemde poetikayı değerlendirme bağlamında elverişli

olmayan bir gerçeklik olarak algılanmıştır, çünkü şiir yapıtları çağdaşların şiir düşüncesinin dışına taşabilirdi. Böylece, La Fontaine, Apollon'un Musa'larla konuştuğu bir tür kısa komedi olan *Clymène*'de şunları söyleyebilmiştir: "Gerçekten bu kadar çok yazar görülmemiştir: / Her biri dizeler oluşturuyor; ama şiir için, / Bir prenses ölmüş, kimsenin umurunda değil." Ve bir sonraki yüzyılda da benzer gözlemler yapılacaktır: sözgelimi, d'Alembert ve özellikle de 1719'da *Şiir ve Resim Üstüne Eleştirel Düşünceler* adlı yapıtında "dizesiz güzel şiirler olduğu gibi şiirsiz güzel dizeler de vardır" (I, XLVIII) diyen Rahip Dubos.

Böylelikle, şiirin mutlaka yeriyle, yani bilinen biçimiyle örtüşmediği konusundaki bilinçlenme ortaya çıkar. Dolayısıyla, kaygının belki de bir aşırılıktan geldiğini ve çok az şiirsel olduğu bilinen XVIII. yüzyılın o dönemde *ölçü hastalığı* denen şey konusundaki olası açık bilincinin şiiri yatağından çıkarmaya katkıda bulunduğunu söylemek gerekir. Gerçekten de, kimileri için yapay bir zorlayıcılığı olan şiir kutsallıktan arındırılmaya başlar ve Rahip Dubos'nun formülü La Fontaine'in formülünün ötesine geçer, çünkü bir destanı ya da şiirsel niteliği bu övgülü adlandırmaya hakkını veren bir romanı nitelemek için o dönemde "düzyazı şiir" denen türe açılır. 1715'te, Houdar de la Motte'a göre, Fénelon'un *Télémaque*'ı (1699) bir düzyazı şiirdir – *Temple du goût*'da (1731) "kesinlikle düzyazı şiir olmadığını" söyleyen Voltaire'e karşı– ve Dubos *La Princesse de Clèves* (1678) adlı yapıtı değerlendirirken aynı nitelemeyi kullanır. Dolayısıyla, poetika temelli yargıların dışında, sınıflandırma, düzyazı ile Mallarmé'nin çok sonraları Jules Huret'nin *Edebiyatın Gelişmesi Üstüne* (1891) konulu bir

anket sorusunu cevaplarken "dilde ritim olan her yerde onun görüldüğünü" söylediği şiir ("aslında düzyazı yoktur; alfabe vardır, az ya da çok sıkışık, az ya da çok yaygın dizeler vardır") arasında kırılganlaşır. Ama bu çok farklı bir konudur ve gene de bizim konumuzdur.

IV. Bölüm

MODELLERİN TAKLİDİ

Préférences'ta da yer alan bir konferansta, Julien Gracq şöyle bir gözlemde bulunmuştur: "Hcr kitap başka kitapların üstünde biter ve deha belki de özel bakterilerin getirdiği bir şeydir sadece, ince, bireysel bir kimyadır ve onun sayesinde, yeni bir düşünce, yeni bir biçim altında, işlenmemiş bir dünyayı değil, daha çok ondan önce var olan olağanüstü edebi gereci özümser, dönüştürür ve sonunda serbest bırakır." Gracq tarafından modern sözcüklerle ortaya konan soru çok eskiden beri edebiyatın içinde yer alır ve bu edebiyat bir yandan şu ya da bu biçimde gerçeği temsil etmek ister, bir yandan da az ya da çok bilinçli bir şekilde yinelenen daha önceki yapıtlardan hareketle kendisini oluşturur. Az çok belirtik, aynı zamanda az çok polemik bir biçimde, her dönem, paylaşımı –ya da dengeyi– bu iki kutup arasında yeniler.

Açık seçik bir sergileme için önce edebi modellerin taklidini, daha sonraki bölümde de *mimesis* sorununu ele alacağım. Hatırlanacağı gibi, gerçekten de, iki kavramın

kökenleri farklıdır: ikincisi poetikadan ve özellikle de Aristoteles'ten gelir, buna karşılık, birincisinin kökeni Latin retoriğinin önerdiği modellerin taklidinde yatar. Ama, kusursuzca kendi ilkesine temellenen bu ayrıma, daha sonra unutulmaması gereken bir yapaylık payı katılır ve *mimesis*'ten modellerin taklidine kadar edebi yaratımda bir bağ –ve belki de bir karışıklık– kurulur, bu özelliği sözgelimi Scaligero'da buluruz: ona göre, Vergilius gerçek doğadan daha güzel "başka bir doğa" sunar ve şaire doğayı gerçekten çok Vergilius aracılığıyla taklit etmesini tavsiye eder. Ve klasiklerin bir yandan modelleri, öte yandan doğayı taklit etme konusunda açık seçik bir bilinçleri yoktur, edebi yaratım da onlar için büyük ve eski yapıtların kendilerine imgesini sunduğu gerçekliğin taklit edilmesi değildir.

I. – Ortaçağ'ın yeniden yazımları

Yukarıda andığımız Latin 'ars poeticası'nın, Horatius tarafından gözden geçirilen *mimesis*'in antik öğretisini, yani edebi modellerin taklidini üstü örtülü ve daha güçlü bir biçimde sürdürmüş olması mümkündür: burada da halk edebiyatı bu öğretiye tabi değildir. Jacques Legrand'ın *Archiloge Sophie*'sinde (1405'e doğru) "şairlik taklit etmeyi öğreten, akla ve anlatılması istenen şeylerin benzerliğine dayalı bilimdir" gibi bir ifade vardır hiç kuşkusuz, ama *Archiloge Sophie* Aristoteles'ten izler taşıyan ender metinlerden biridir ve halk dilini kullanan yazarlar büyük olasılıkla edebiyatı *mimesis*'ten çok gerçeğin terim-

leriyle düşünmüşlerdir. Metin kendi gerçeğini taşır ve bu gerçek dünyanın gerçeğini yansıtmaz, daha çok oluşturur onu ve bir otoriteyle donatır: ve bu da yapıtların çeşitli biçimlerde yeniden yazılmalarının nedenlerinden biridir, sanki metin dünyanın kendisinden daha güvenilir bir göndergedir. Ve, gene, sözgelimi tarih ve edebiyat arasında geçişlere çok sık rastlansa da, bu, yapıtın herhangi bir gerçekçiliği hedeflediği anlamına gelmez, çünkü, Daniel Poirion'un dediği gibi, "çağdaş tarih bir metin ya da söylevden başka bir şey değildir; edebiyatı bu biçimiyle esinler, bir gerçeklik biçimiyle değil"; bu tarihsel metinlerden bazılarının bizim için efsanevi boyutu, çağdaşların gözünde önemsizdir.

Edebi modellere gelince, burada da Latin yapıtlarını ve halk dilinde yazılmış yapıtları ayırt etmek gerekir. İlahiyat öğrencileri okullarda hiç kuşkusuz V.-VIII. yüzyıllarda bir kitle oluşturan ve daha sonra Hıristiyan yazarların da eklendiği Latin şair ve yazarlarından ibaret *auctores*'in –yani otorite oluşturan gerçek güvenceler– yapıtlarını taklit etmeyi öğrenmişlerdir; Geoffroi de Vinsauf'a göre, "bir yapıtı mükemmel yapan üç şey vardır: sanatın kurallarına uymak, kullanıma saygılı olmak ve en iyileri taklit etmek". Ama, Ortaçağ yazarları büyük ölçüde din adamları olsa da, bu okul alıştırmalarını halk dilindeki yazıdan ayırmak gerekir, çünkü geliştirdiği biçimler, gördüğümüz gibi, taklit edilmesi gereken hiçbir eski türü yinelemez. Buna göre, yineleme olguları çok daha farklı bir boyut içerirler, çünkü Ortaçağ edebi *corpusu*nun içinde de yer alırlar. Ve kitaplarda hiçbir teorik düşünceyi dile getirmeseler de, poetika denen kavrama bağlıdırlar.

Gerçekten de, yapıtlar büyük ölçüde başka yapıtlardan hareketle, bütüncül ve değişik, karmaşık bir yaratma sürecine göre yazılır. Bugün aşırma dediğimiz –ve bu nedenle mahkûm ettiğimiz– taklit ya da kopyanın çeşitli biçimleri o dönemde hiçbir biçimde olumsuzluk içermezdi ve bu metinsel yinelemeler bugün bir ölçüde yazarın figürü adını verdiğimiz göreli bir silinmeye kesinkes bağlıdırlar. Öncelikle hatırlatmak uygun olur: birçok yapıt anonimdir ve bir ad bir yapıtla ilişkilendirildiğinde bu yapıtın özel yaratım süreciyle ilgili olarak hiçbir tanıklığımız yoktur. Öte yandan, Ortaçağ'da bugünkü gibi bir yapıtı özel bir kökene indirgeme ve bu özelliğiyle tanıma kaygısı yoktu, ayrıca, yapıtın bir özelliğine götüren bireysel bir yaratma sürecinin dikkate alınması da söz konusu değildi. Bu bağlamda, sadece ünlü bir örnekten söz edebiliriz: Guillaume de Lorris'in yarım bıraktığı *Le Roman de la Rose* 1270'te Jean de Meung tarafından tamamlanacaktır.

Ve –Michel Zink *Subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis* başlıklı yapıtında çok çarpıcı bir biçimde göstermiştir bunu– bir konunun var olması yapıtlar için belirleyici olabilse de, bütünü içinde yaratım, büyük ölçüde, daha sonra gelen kolektif bir hayal gücüne ve sonuç olarak fazla bireyselleşmemiş yazı pratiklerine bağlıdır. Bir yazmayı imzalayan isim bazı durumlarda yazardan çok kopya edenin ismidir, öte yandan, bu isim sadece ortaya çıkabilecek hatalarla değil, özellikle keyfi düzenlemelerle de yapıtın kaderini etkileyebilirdi. Öyle ki, modern editörler aynı yapıt için önemli farklılıklar içerebilecek yazmalar arasında tercih yapma durumunda kalabilirler. Dolayısıyla, zamanın anlayışına göre, "yazar"ın metni kopya eden kişi,

okuyanın ve metni yazanın birleştiği belirsiz bir figür olması mümkündür.

Dolayısıyla, bir metinden ötekine bir yığın yineleme olgusu görülür ve bunun nedeni, hiç kuşkusuz, edebi yaratımın, çok büyük ölçüde, farklı modalitelere göre, Ortaçağ edebiyatımızın tutarlılığından ziyade yapıtların kopya edilmesine dayanmasıdır. Ama yapıtların içerikleri de vardır. Daha önce söylediğimiz gibi, roman öncelikle roman dilinde bir uyarlamadır: sözgelimi, Wace'ın iki kitabı *Brut* (1155) ve *Rou* (1170); birincisi Geoffroi de Monmouth'un *Historia Regum Britaniae*'sinin (Britanya krallarının tarihi) çevirisi, ikincisi ise çeşitli Latin kronikleri derlemesidir. XIV. ve XV. yüzyıllarda "derimaj" kahramanlık destanlarının ya da eski romanların düzyazı biçiminde yeniden yazılmasıdır ve aynı öykünün sürekli bir biçimde işlenmesi çok sık rastlanan bir olgudur. Kelt efsanesi *Tristan ve Iseut* bu bağlamda son derece açıklayıcıdır hiç kuşkusuz; iki kayıp yapıt da bu konuları işliyordu: La Chèvre'in bir romanı ve Chrétien de Troyes'nın bir romanının (*Cligès*, 1176'ya doğru) başında söz ettiği "poème du roi Marc et d'Yseut la blonde"; epizodlarından biri aynı zamanda Marie de France'ın bir şiiri olan "hanımeli"dir ve efsane *Folie Tristan*'ın iki eksik versiyonunda ve nihayet XII. yüzyıl sonunda Béroul'un ve Thomas'ın *Tristan*'ında (her ikisi de eksiktir) yinelenirler.

Öte yandan, "kontrafaktür" de yeni bir metnin eski bir metnin melodik ve ritmik biçimine uyarlanmasını sağlayan bir taklit biçimidir. Böyle bir uyarlama ironiktir ve daha genel olarak parodi de Ortaçağ'ın bir değişmezidir: Sözgelimi, *Audigier* (1200'e doğru) kahramanlık destan-

larının skatolojik ve komik-eroik bir taklididir ve XIII. yüzyıl sonundan itibaren "sotte chanson" türü soylu çevre şiirini taklit eder: bu bağlamda, Villon'un *Testament*'ındaki (1461-1462) "Ballade de la grosse Margot" çok ünlü örneklerden biridir. Ve, daha genel olarak, bir yapıttan ötekine aynı temaların ya da motiflerin yinelenmesi ya da bazı metinlerin başka metinlerin içine konması da yineleme modaliteleridir.

Nihayet, metinlerin kesin olmadıklarını da unutmamak gerekir. Basit değişkeler olsun ya da daha geniş, farklı versiyonlar olsun, biraz önce sözünü ettiğimiz ve bir yazmadan ötekine etkin olan değişiklikler çeşitli anlamlar içerir: sözgelimi, bir yazıcı (Guiot) Chrétien de Troyes'nın yapıtındaki şahane etkileri yok edebilmiştir, ancak düzeltilerin yapıtı ilk haline, kaynak metne dönüştürme amacına yönelik oldukları da görülmüştür. Doğal olarak, elimizde tek bir yazmanın bulunduğu durumlarda edebi yapıt hareket halindedir ve edebi yapıt ancak XIV. ve XV. yüzyıllardan başlayarak bazı şairlerde otantik bir oturmuşluğa kavuşmuştur. Edebiyat tarihi, hiç kuşkusuz, bu kopyalarla ilgili olarak başka örnekler de verir ve yakın döneme özgü metinlerarası kuramsallaştırmalar yeni bir bakış açısı getirmiştir bunlara: bu bağlamda sadece Aragon örnek gösterilebilir; *Telemakhos'un Serüvenleri* (1922) adlı yapıtını Fénelon da yazmıştır (1699) ve bu yazar bu yapıtı için *Odysseia*'nın IV. ve XV. bölümlerinde kahramanın başına gelenleri kendi kahramanı için tasarlamıştır. Ama bizim edebiyatımızda yeni yazımlar çeşitli modaliteleriyle Ortaçağ'daki kadar yaygın olmamıştır hiçbir zaman.

II. – Eski modellerin dönüşü

Rönesans kesinlikle bir kopuştur ama yavaş gelişen bir kopuştur bu. Önceki bölümde, eskinin taklidi olan trajedi ve komedinin çağın ortasında nasıl geliştiğini ve Vergilius ve Homeros'a göre biçimlenmiş destanın nasıl Du Bellay ya da Peletier'nin gösterdikleri gibi önemli bir tür olduğunu gördük. Lirik biçimler için de aynı şey söz konusudur ve *Fransız Dilinin Savunulması ve Değerlendirilmesi* ifadesi bile bunu anlamak için yeterlidir: Pléiade'ın hırsı öncelikle Fransız dilini değerlendirmektir ve ars poetica çoğu zaman telaffuz ve prozodi konusunda Latin kurallarıyla rekabet özleminin açığa çıktığı uzun teknik açıklamalar yapar. Sözgelimi, Du Bellay (II, IV) Fransızca'da Catullus'un getirdiği on bir heceli dizenin kullanılmasını ister. Ronsard deneyecektir bunu, ama bu tek ölçünün kullanımında daha sonra Verlaine ondan daha başarılı olacaktır. Gerçekten dar kalıplar içine sıkıştırılan mimetizm tehlikeli olabilir ve bunun örneklerini sözgelimi Baïf'te görürüz: *Etrennes de poésie française en vers mesurés* (1573) adlı yapıtı Fransız diline Latin ölçüsünün uzun ve kısa hecelerinin almaşmasını getirmiştir ama bu tercihin esas amacının şiir ve müziği daha fazla yakınlaştırmak olduğunu unutmak mümkün değildir, 1570'te Baïf'in kurduğu Şiir ve Müzik Akademisi örnek gösterilebilir bu alanda.

Biçimlerin kendilerine gelince, yüzyıl başı şairleri bitmekte olan Ortaçağ'ın biçimlerini uygulamaya devam etmişlerdir: baladlar, rondolar, virleler vb. Pléiade reddeder bunları ve yukarıda sözü edilen yapıtın çok ünlenmiş bir bölümünde (II, IV) bunların yerine Fransızca'ya aktarıl-

ması uygun olan yabancı biçimleri koyar. Dolayısıyla, Du Bellay bunların her biri için eski şairlerin ya da İtalyan şairlerinin (ve 1605'te Vauquelin de la Fresnaye'nin *Art poétique*'i de aynı amaca yönelmiştir) örneklerini önerir: Epigramda Martialis, elejide Tibullus ya da Propertius, sonede Petrarca vb. Bununla birlikte, bu kopuşun abartılmaması gerekir. Zira, öncelikle Marot'nun (1544'te ölen) Martialis taklidi egloglar ve epigramlar, baladlar ve rondolar yazdığını hatırlamak gerekir; 1548'de, Sébillet, bir yandan Ortaçağ biçimlerini sürdürürken, bir yandan da şairin kendisini bu biçimlerle "yenileyebileceğini" söylemiştir.

Öte yandan, bu taklit ölçülü kalmıştır ve Peletier 1555'te açıkça ifade etmiştir bunu: "Sadece taklitle büyük bir şey yaratılamaz: sürekli başkasının arkasından gidenler korkaklar ve tembellerdir: sürekli arkadan giden hep sonuncu olarak kalacaktır. Bir şairin görevi, eski şeylere yenilik katmak ve yenilere de güç vermektir." Böylelikle, özgünlük, mahkûm edilmek şöyle dursun, yeniden ele alınan bir gelenek içinde yer alır. Bunun dışında Pléiade'ın dile getirdiği Ortaçağ türlerinin reddedilmesi anında tepkilere yol açmıştır ve bunların en şiddetlisi, hiç kuşkusuz, Barthélemy Aneau'nun *Le Quintil horacien*'idir (1550).

Öte yandan, başka bir dildeki modellerin taklit edilmesine o zamana kadar başarıyla uygulanan çevirilerin reddedilmesi de eşlik eder; bu bağlamda, sözgelimi Marot ve Peletier gibi şairlerin Petrarca'nın sonelerini çevirmeleri bile bu eğilimleri engellemez. Bununla birlikte, Pléiade kuşağı ulusal idiyomların özgünlüğüne daha duyarlı olmuştur ve ifade biçimi konusunda şöyle bir gözlemde bulunur Du Bellay: "Her dilin sadece kendine özgü bir karakteri vardır

ve doğal ve özgün olan bir şeyi başka bir dilde ifade etme çabasına girdiğinizde (...) diliniz zorlama, soğuk ve kötü olacaktır" (I, V). Böylece, çeviri, bir bilginin aktarımını mümkün kılar kesinlikle, ama Fransız dilinin kendine özgü mükemmelliğini bulmasını sağlayamaz. Bununla birlikte, çevirinin mahkûm edilmesi karmışık engellerle de karşılaşmıştır: Du Bellay'nin kendisi *L'Olive*'de (1549) Petrarcavari soneler yazmıştır ve bunlarda taklit ve çeviri atbaşı gitmiştir kimi zaman; öte yandan, yukarıda andığımız çok sıkı kalıplar içindeki üslup mimetizmi de dilin özüne uymaz: Barthélemy Aneau da bunu hatırlatmaktan geri durmamıştır.

Taklitle ortaya çıkabilecek olan bir başka çelişki, şairlerin çok fazla önemsedikleri heyecanla ilgilidir. Hem taklit etmek hem de bu ilahi esine sadık kalmak mümkün müdür? Esin kuramı, doğal olarak, Pléiade'ın şiirle ilgili güçlü düşüncelerini ve o dönemin gerçek şairi ve yavan taklitçisi arasındaki farkın belirlenmesi düşüncesini destekler. Daha önce gördüğümüz gibi, yüzyılın ortasından önce Floransalı Marsilio Ficino'nun (1433-1499) Yeni Platoncu felsefesinin getirdiği etkiye bağlıdır; Ficino Platon'u yayınlamış ve onu Hıristiyan bir perspektiften yorumlamıştır – bu bağlamda, ayrıca, 1546'da Richard Le Blanc'ın yaptığı *İon*'un Fransızca çevirisinin etkisinden de söz edilebilir. İki yıl sonra, Sébillet, *Art Poétique* adlı yapıtının daha ilk sayfasında şu gözlemde bulunur: "Gerçek şair dizelerini ve şiirlerini zihin uyarılmalarından ve kutsal esinlenmelerden farklı bir biçimde dile getirir." Du Bellay de çalışmaya Ronsard'dan daha fazla önem verir – "insanların elleri ve ağızlarıyla uçmak isteyen uzun süre odasında kalmalıdır" (*Fransız Dili-*

nin Savunulması ve Değerlendirilmesi, II, III). Pléiade ise şiirsel coşku teorisini derinden paylaşır ama tanrısal esinden ayrı dindışı bir coşkudur bu: Davud'un *Mezamirler*'inin çevirisinin ithaf yazısında, Marot, "Tanrı'nın esinlediği Mezamirci" derken değinmiştir bu özelliğe. Ve gene yüzyılın sonuna doğru Du Bartas şöyle der: "Her sanat sanatla öğrenilir ve sadece şiir tam anlamıyla tanrısal bir yetenektir" (*Uranie*, 1574, 21-22. dizeler).

Sonuç olarak, bu esin taklitle uzlaşabilir mi? Evet, çünkü bu esinlenme basit bir kopya olmaktan uzaktır ve öncelikle eski modellere dönük yoğun bir ilgiyle ilişkilidir –o dönemde *innutrition* denirdi buna– ve bu ilginin kendisi de bir tür esinlenme içerir: imparatorluk döneminde heyecan ve coşkuyla okunan kitaplar yazılmıştır. Bunun dışında, bu tür nüanslarla birlikte bir uyum kurulur ve bu sayede esin ve çalışmanın aynı derecede gerekli olduğu anlaşılır. Vauquelin de la Fresnaye 1605'te yayınladığı ama yirmi yıl önce başlamış olduğu *Art Poétique*'inde açık seçik bir biçimde şu düşüncesini sergiler: "Bana gelince, benim gördüğüm Sanat ya da Bilimden başka bir şey değildir, / Doğal esinlenme olmadığında çok fazla çalışma..." (III, 909-10.dizeler).

III. – Klasik taklit

Horatius ve de Vida'nın *De arte poetica*'sı ve de Scaligero tarafından tasarlanan bu modellerin taklidini XVII. yüzyıl yadsımaz, ama büyük ölçüde ayrıntılandırır. İlk onyıllardan başlayarak, Malherbe, Ronsard kuşağını eski

modelleri çok dar kalıplar içinde eleştirdiği için, mitolojiye de çok geniş yer verdiği için eleştirir ve Klasisizm de buluşun artık daha az bağımlı taklide olan üstünlüğünü tanıma eğilimi içine girer: 1610'dan başlayarak Pierre Deimier'nin *Académie de l'art poétique* adlı yapıtında savunduğu bu tavırdır. Bu daha özgür bir taklide geçme olgusu bundan böyle edebiyatın özgünlüğü gösterme peşinde olduğunun kesin işaretidir: ama ancak yavaş yavaş ifade eder kendisini ve eski büyük yapıtlardan çok büyük ölçüde aktarmalar yapılır.

1623'te Marino'nun *Adone* adlı yapıtına yazdığı önsözde, Chapelain, "Antikite'nin ışığı"na "modernlerin güzellikleri"nin eklenmesini ister ve otuz yıl sonra *La Pucelle* (1656) adlı destanının önsözünde Eskilerin oldukça genel bir taklidini önerir, "kalıntıları üstüne ayak basılmaması gereken, düşünceleri alınmaması ya da kopya edilmemesi gereken bir taklittir bu". Dolayısıyla, ortaya çıkan öğreti kopyalarla ya da yarı çevirilerle ortaya çıkan bağımlılığı reddeder, ama özgür bir taklidi tanımlar: eski edebiyat yazarlar için bir derstir ama yazarların kendi yeteneklerinin de kesinlikle ifade gücünü bulması gerekir. Racine, La Fontaine ya da Boileau'nun da tavrı budur; Boileau, Horatius'un (ya da Du Bellay'nin) bir formülünü neredeyse aynen almıştır: Eskiler "gece gündüz elinizden düşmesin", çünkü "bir sanatçının hangi sanatla alçalmadan alçalabileceğini" ancak onlar "öğretebileceklerdir size!" (II, 28-30).

René Bray –bu sayfaların yazılmasında çok şey borçlu olduğumuz– *Klasik Öğreti*'sinde rekabete bağlı klasik taklidi belirleyen üç kuralı açık seçik biçimde göstermiştir.

Birincisi, seçmeci olması gerekir ve bazı Antik yazarlara karşı ihtiyatlı yaklaşımlar ortaya çıkar. Racan'a göre, Malherbe Yunanları (özellikle de Pindaros'u) önemsemiyordu; Charles Sorel, Homeros'u şiddetle eleştirmiş, Chapelain de Vergilius ya da Plautus'ta önemli kusurlar bulmuştur. Ve bu ölçülü ama aynı zamanda kişisel hayranlık her yazarı kendi modelini seçme konusunda kişisel bir yargıda bulunmaya götürmelidir. İkinci kural, eski edebiyatın tarihlerinin belli olmasıyla ilişkilidir: dolayısıyla, ancak klasik zevke ve özellikle, daha önce gördüğümüz gibi, sözgelimi çok korkunç konuların (sözgelimi *Oidipus*) sahnelenmesini kabullenemeyecek olan bir topluluğun beklentileriyle çelişmeme kaygısına denk düşen unsurun alınabilmesi mümkündür; ve (o dönemde pek fazla öğretilmeyen Yunanca dışında) daha çok Latin yapıtlarının taklit edilmesinin ve Boileau'nun "aşırılıkları"nı eleştirdiği İtalyanlardan gittikçe yüz çevrilmesinin nedenlerinden biri budur hiç kuşkusuz. Nihayet, son kural –Rönesans'ta görülen olgudur bu– modellerin Fransızca yazılmalarını yasaklar: bu durumda, taklit, yenilikleri çok büyük ölçüde engeller ve benzek (pastiche) tehlikeleri doğurur.

Ama niçin Eskilerin taklidi? Öncelikle, taklit edilmesi uygun olan nitelik, kendi içinde daha önce onu taklit edebilmeyi başarmış eski yapıtlar kadar mükemmel olmayan bir modeldir. Dolayısıyla, modellere başvurmak kısmen *mimesis* bağımlılığıdır: daha önce söylediğimiz gibi, Scaligero'nun tavrıdır bu ama aynı zamanda Guillaume Colletet (*Discours sur l'éloquence*) ya da P. Rapin de (*Réflexions sur la Poétique*, 1674) aynı tavrı benimsemiştir. Ama, bu modellere başvurmak, ikinci olarak –özellikle

Boileau'da– Klasisizm'in getirdiği hayranlıkla doğrulanır. Kaldı ki, Boileau da, yeni bir tarihselliğin değerlendirilmesi dikkate alındığı için, taklit öğretisinin kısmen bağımlı olduğu ünlü tartışmanın konularını kısaca sergileyen bir "Eski"dir.

Yüzeysel bir biçimde sunulan tartışmanın konusu Fransız edebiyatının Antikite'den üstün olup olamayacağının bilinmesidir. Perrault'nun bilimlerin ve sanatların çağdan çağa mükemmelleştiğini gösterdiği "Le Siècle de Louis le Grand" adlı şiirinde ön plana çıkardığı tavırdır bu. 1687'de Fransız Akademisi'nde okunan şiir Boileau'yu kızdırır: tartışmanın başlangıcıdır bu. Perrault 1688-1697 arasında yayınlanan *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* adlı yapıtındaki beş diyalogda geliştirmiştir argümantasyonunu: her zaman gelişme fikrine sadık kalarak edebiyatın her dönemin gerekliliklerine göre gelişmesi gerektiğini ve, dolayısıyla, modern şiirlerin çok kaba saba olmayan gelenek görenekleri yansıttığından daha güzel olduklarını düşünmüştür. Fontenelle *Digression sur les Anciens et les Modernes*'de (1687) benzer bir tavır içindedir, ama insan yaşamının eğretilemesine dayanır bu tavrı: yetişkin insan çocuktan daha çok şey bilir, aynı şekilde, içinde yaşadığımız zaman Antikite denen bu dünyanın gençliğine ağır basan bir olgunluk dönemidir. Boileau, 1694'te, yirmi yıl önce çevirdiği *Réflexions sur Longin* (*Longinos Üstüne Düşünceler*) adlı yapıtında (*En Yüce Üstüne İnceleme*'yi hatırlayalım), özellikle yedinci '*düşünce*'sinde bazı itirazlar getirir: ona göre, gerçekten de, "bir yazarın eskiliği yeteneğiyle ilgili kesin bir nitelik sayılamaz", "eskilik, yapıtlarına sürekli hayranlık gösterilmesi konusunda

şaşmaz ve güvenli bir kanıttır", dolayısıyla, gördüğümüz gibi, taklittir söz konusu olan.

İlk tartışma 1694'te Perrault ve Boileau'nun açıkça barışmasından sonra bitmişse de, tarih modernlerin tarafına doğru yönelmiş ve gelişme düşüncesi de sürekli güçlenmiştir. Tartışmanın ikinci evresinde görülen budur: Madame Dacier *İlyada*'nın daha sadık yeni bir çevirisini yapmış ve bu çeviriyle Boileau'nun *Longinos Üstüne Düşünceler*'de övdüğü yeni Homeros hayranları yaratmak istemiş, Houdar de la Motte da buna on iki heceli bir yeniden yazımla karşılık vermiştir ve dönemin özgün gelenek göreneklerini çok özgün bir biçimde kısaltmış ve özetlemiştir – on iki bölümlük bu *İlyada*'nın (1714) önsözünde Homeros'un şiiri eleştirilmiştir. 1716'da bu kez ikinci tartışma da son bulur ama bu tartışmada –gelişme fikri dışında– aklın önemi savunulmuştur. Gerçekten de, modernlerin işaret ettikleri düşünce, eskilerin hayranlık veren yapıtlar yaratmalarına rağmen artık 'güzel'in ilkesinin ve yeni yapıtların üretilmesine olanak verecek zevk kurallarının aranması gerektiğidir. Böylece, eskilerinki kadar mükemmel güzellikler yaratılabilecektir ama Fontenelle'in deyişiyle "bunlar aynı kaynaktan alındığından aynı neden kesinlikle aynı sonuçları doğuracaktır".

Aynı şekilde, La Motte yanlısı Rahip Terrasson *Dissertation critique sur l'Iliade*'da (1715) bilimde kendini kabul ettirmiş olan felsefi düşünceyi edebiyat dünyasına taşımak istemiştir: "Benim felsefeden anladığım, başka insanların düşüncelerinden bağımsız bir biçimde her şeyi kendi özel ve doğal ilkelerine indirgememize olanak veren aklın üstünlüğüdür." Bu ilkeler yapıtın "doğru düşünme ve ger-

çeklikle" uygunluğu olduğundan, Homeros'un şiiri safdışı edilmiştir, çünkü bu şiir gerçekliğin gerektirdiği gerçeğin idealleştirilmesi olgusuna cevap veremiyordu. Dolayısıyla, burada *mimesis* kavramı modelleri sorusunun çözümlenmesinin ne kadar zor olduğunu görüyoruz: Scaligero, doğadan çok daha güzel bir doğa sergilediğinden Vergilius'un taklit edilmesini önermiştir ve aynı ama tersine çevrilmiş ilkeyle Homeros reddedilir artık. Böylece, bu ikinci tartışmadan iki sonuç çıkarılabilir. Birincisi bir tersine çevirmedir: klasikler doğanın –oldukça bulanık bir biçimde tanımlanmış olan– taklidinden çok, modellerin taklidine önem veriyorlardı, buna karşılık, XVIII. yüzyıl, modellerin taklidinden çok, doğanın taklidini önemseyecektir. Ve, ikinci olarak, kurallardan bir ilk ilkeye ulaşmak amacıyla Aydınlanma dönemi artık büyük ölçüde estetik bir ölçüye bağımlı olan poetika sorunlarına yeni bir boyut getirecektir.

IV. – Poetika ve estetik: modellerin yenilenmesi ve tartışılması

Estetik sözcüğü ilk kez 1735'te Alman Baumgarten'in bir kitabında görülmüştür: *Aesthetica*, on beş yıl sonra, kurulan bu disiplinin temelini oluşturacaktır. Ama Fransa'da –bu terim ülkede yüzyılın ortasından önce yerleşmemiştir– bu alanda geliştirilen düşünceler o kadar özerk bir teoriye açılamamışlardır: edebiyat eleştirisi, sanat eleştirisi –hatta ne de felsefe– özerk düşünceler oluşturamamışlardır bu dönemde ve estetiğe gösterilen ilgi filozoflar (sözgelimi Diderot) ve edebiyat hocaları (sözgelimi Batteux) ya da

sınıflandırılması zor isimler (sözgelimi birçok açıdan Fransız estetiğinin doğuşuna işaret eden *Şiir ve Resim Üstüne Eleştirel Düşünceler*'i [1719] yazmadan önce diplomat olan Rahip Dubos) arasında büyük ilgi görmüştür.

Poetika doğrudan doğruya gündeme gelmemiş, birçok iniş çıkışları olmuştur. İlk başta özerkliğini yitirir gibi olmuş ve daha geniş bir felsefi düşüncenin bağımlılığı içine girmiştir. Öte yandan, yukarıda Rahip Terrasson'un formülünün gösterdiği gibi, amacı kurallardan bunların temelini oluşturun bir ilk nedene varmak olan bir düşünceyle entegre olur. Kalıcı bir amaçtır bu, çünkü Marmontel *Eléments de littérature* (1787) adlı yapıtında bütün "dalları" aynı ve ortak ilkeden çıkacak olan bir poetika tasarlar; bununla birlikte, sonuçsuz bir amaçtır bu, çünkü "bu felsefi yapıtın uzun süredir amaçlandığını" belirtse de, hemen arkasından, "bu amacın belki de daha uzun bir süre ulaşılamaz olacağını" ekler ("Poétique" metni). Dolayısıyla, *Ars Poetica* sözcüğünün XVIII. yüzyılda hemen hemen bütünüyle kaybolduğunu görmek şaşırtıcı değildir, çünkü, bundan böyle, kuralların bitmesi söz konusu değildir artık: "Poetika" sözcüğü, hiç kuşkusuz, Marmontel'in *Poétique française*'i (1764) ya da Chateaubriand'ın *Génie du christianisme*'inin (1802) ikinci bölümünü oluşturan "Poétique du chistianisme" gibi, çeşitli incelemelerin konusu olmuştur sürekli olarak, ama bugün "edebiyat teorisi" dediğimiz şeye bağlı olan çalışmalar genel olarak *Düşünceler* ya da *Gözlemler* olarak anılırlar; ayrıca, tabii ki, eğitime yönelik olarak *Edebiyat Dersleri* de vardır.

Nihayet, XVII. yüzyıla özgü üçüncü bir gelişme ortaya çıkar ve daha sonraki dönemlerde de doğrulanır bu gelişme:

bu, deyim yerindeyse kısmi ve özel poetikaların varlığıdır ve bunlar aracılığıyla bazı yazarlar çeşitli denemelerde (sözgelimi Diderot'nun tiyatroyla ilgili metinleri), önsözlerde (*La Nouvelle Héloïse*'in ikinci önsözü kısa bir roman kuramıdır) ya da André Chenier'nin "L'invention" adlı şiirinde görüldüğü gibi kendi pratiklerini kuramsallaştırır ya da doğrularlar. Bu yeniden düzenlemelere bir tür tersine çevirmeler ve yön değişimleri eşlik eder, çünkü yapıtların estetik boyutunu değerlendirmek, yarattıkları sonuçtan hareketle gerçekleşebilir. Poetika yapıtların yaratılması bağlamında kurallar belirlerken, estetik kısmen güzel ve zevk ilkesine ulaşma umudu içinde yapıtın "algılanması"nın irdelenmesidir.

Özellikle Rahip Dubos *Şiir ve Resim Üstüne Eleştirel Düşünceler* (1719) adlı yapıtında bu amaca yönelmiş ve zevkimizin ve hayran olduğumuz yapıtların güzelliğinin kökenini analiz etmeye çalışmıştır. Güzel, zevke bağlanmak için akla bağımlılıktan çıkar ve zevke bağlanır; ona göre, zevk, bizim için adeta bizim duyarlılığımıza bağlı olan bir "altıncı his"tir, dolayısıyla yere ve zamana göre ama aynı zamanda da ortamlara ve mevsimlere göre de değişir. Böylelikle, Dubos, güzeli zevke bağlar, buna karşılık, başka kuramcılar, tersine, zevkimizin kaynaklandığı ideal ya da aşkın güzel tanımına bağlanırlar. Kısır ve birçok tartışmaya neden olan sorulardır bunlar ve bunların burada ele alınması mümkün değildir, ama en soyut tanımlar ampirik düşüncelerden bütünüyle kopamayacaklarından, egemen olan, göreli bir güzel düşüncesidir.

Çok sayıda yeni baskısı yapılan Dubos'nun yapıtının etkisi çok büyük olmuştur. Güzelliğin bütünüyle heyecanlarımızla değerlendirileceğini reddeden Dubos, yaza-

rın kurallara uyması gerekliliğini redetmez ama, bununla birlikte, esas olarak "bir yapıtın, kural kusurları barındırmamasına rağmen kötü olabileceğini, buna karşılık, içinde birçok kural hatası bulunan bir yapıtın da mükemmel bir yapıt olacağını düşünür" (II, XXIII). Bu gözlem kurallara radikal bir biçimde karşı çıkmayan ama zorlayıcılığından da –özellikle kimi zaman sert eleştirilere konu olan dize ve uyak– oldukça etkilenen yüzyıl anlayışını önceler ve Romantik özgürleşmeden önce bir yığın özgürlük olgusu gelir.

Öte yandan, Dubos, duyguları irdelerken birçok yapıtta tartışma konusu yapılan zevk sorusuyla karşı karşıya gelmiştir, çünkü yapıtların güzelliği konusunda belirleyici olan zevktir. Ama tanımlar ortak bir öğreti getirmekten uzaktır: bu bağlamda, kimi zaman "ayırt etme yetisi" dolayısıyla daha çok akıl, kimi zaman "duygu" ve dolayısıyla daha çok tutku ve heyecan söz konusu olur ve, öte yandan, nesnellik ve öznellik arasında, ona genel bir değer kazandıracak bir tanıma ve değişikliklere tanık olan herkesin yargısı arasında bir karışıklık yoktur. Her halükârda, Aydınlanma'nın zevki Antikite'nin zevki değildir ve yazar çok zorlayıcı bir kuraldan kurtulmak amacıyla bunu göstermelidir: sözgelimi, modernlerin taklit edilmesinin "sanatın getirdiği kuralları zedelemesinden korktukları için "modernlerin kopyalarının bozulduğunu" gözlemleyen Batteux şu sonuca varmıştır: "Dolayısıyla, sadece zevk başyapıtlar yaratabilir ve en fazla övünülmesi gereken şey, sanat yapıtlarına özgürlük ve rahatlık havası tanımaktır" (*Beaux-Arts*, II, böl. I).

Bununla birlikte, bu özgürlük çok kısıtlı ve ölçülüdür ve taklit ilkesini tartışmaya açamaz. *Ansiklopedi*'nin ona ayırdığı madde doğru bir model seçilmesini ve taklit edi-

lebilecek şey konusunda ayırt etme yetisinin (dolayısıyla zevk) devreye girmesini kabul eder, ama genel ilke şudur: "En büyük dehanın gelişmek ve etkisini sürdürebilmek için yardıma ihtiyacı vardır; her şeyi kendisinde bulması mümkün değildir. Ruh bereketli bir bilgi kaynağı tarafından döllenmedikçe büyük ürünlere gebe kalamaz ve doğuramaz bunları. Doğanın bize bağışladığı şeyler olmasa çabalarımız sonuçsuz kalır; ve doğanın bu bağışları eşlik etmediği takdirde, taklit bunları mükemmelleştirmediği takdirde, çabalarımız da eksiktir." Dolayısıyla, klasik öğreti büyük ölçüde desteklenir ama bu satırların tanıklık ettiği –ve başka metinlerin doğruladıkları– yenilik şudur: Modellere başvurmak ancak işin başında gerçek anlamda gereklidir ve bunlar sayesinde belli bir ustalık geldikten sonra yazar kendini kurtarabilir bu modellerden.

Dolayısıyla, sadece zevke uygun modellerin alınmasının söz konusu olduğu kabul edildikten sonra, Batteux'nün *Principes de littérature* (1753) adlı yapıtında her türü örneklerken hem eskilere hem modernlere başvurması şaşırtıcı değildir; Batteux, böylelikle, Rönesans'tan beri geçerli olan bir Fransız modelinin taklit edilmesini ön plana çıkaran yasaklamayı kaldırır: fablda La Fontaine ve *Phèdre*, komedide Molière, Plautus ve Terentius'tan söz eder ve lirik şiirde de Horatius ya da Malherbe'in yanında yaklaşık on yıl önce ölen "ünlü" Jean-Baptiste Rousseau'yu anmakta duraksamaz. Öte yandan, Diderot da *Eloge de Térence*'ta (1769) şu öğüdü verir: "Genç şairler, Molière'i ve Terentius'u okuyun. Birinden çizgiyi, öbüründen resmi öğrenin." Taklidin çıraklığa bağlı olduğunu öne süren düşünceyi doğrulayan formüldür bu. Öte yandan, İngiliz

edebiyatı da yeni bir yer bulur kendine: yüzyıl ortasından önce, Voltaire sayesinde Shakespeare keşfedilir, daha sonra da Le Tourneur'ün (1776-1782) bütün yapıtları çevrilir; Diderot 1762'de bir yıl önce ölen Richardson için *Richardson'a Övgü*'yü yazar; Abbé Prévost, Richardson'ın birçok romanını çevirmiştir ve Diderot da *Kaderci Jacques* adlı romanı için Sterne'in *Tristram Shandy*'sini model almıştır kendisine. Nihayet, son onyıllarda, belki de özgünlük adına kurallara en fazla meydan okuyan, yaratıcılık adına taklidi en fazla reddeden Louis Sébastien Mercier de *Edebiyat ve Edebiyatçılar Üstüne* (1778) adlı yapıtında şöyle der: "Ben, Boileau'nun bütün yapıtlarından çok, dostumuz Lesage'ın *Gil Blas de Santillone*'unu okumaktan hoşlanıyorum; Richardson beni yüce Racine'in bütün trajedilerinden çok daha başka bir biçimde etkiliyor."

Zevk bu şekilde gelişmekle birlikte, nihayet, yüzyılın sonuna doğru Ossian'ın ünlü şiirlerinin uyandırdığı ilgiye kesinlikle çok şey borçlu olan belli bir primitivizmin etkisine girer. Buna göre, doğal olmak, 1787'de Marmontel'in *Eléments de littérature*'üne giriş işlevi gören *Essai sur le goût* adlı metninde gösterdiği gibi, sanatın (dolayısıyla da kısmen modellerin) zorlayıcı kurallarından kurtulmaktır: "Dolayısıyla, bugün basit ve doğal olma konusunda niçin bu kadar zorlanıyoruz? Çünkü bizim kurumlarımız tüm zorlayıcı kurallar karşısında başımızı yüz kez eğdirmişlerdir; Montaigne'in dediği gibi, doğayı *sanatsallaştırdıktan* sonra sanatı *doğalaştırmak* zorunda kaldık."

Nihayet, yazının bu tedrici gelişiminin yazarın *dehasının* ifadesine bağlı olduğunu unutmamak gerekir. Bu kavram, her şeyden önce, XVIII. yüzyılın saygınlığına ka-

vuşturduğu bir coşkuya bağlı olan Dubos'da görülmüştür, ama bu konuda d'Alembert'in tanımı çok temkinlidir: o, bu kavramı kesinlikle yetenekten ayırmaz ve mutlaka kural kaygısı olmayan bir yaratma yeteneğine indirger ve genel olarak Aydınlanma çoğu zaman bu bağlamda çok belirgin bir özgünlüğe bağlanır. 1746'da, Condillac, *İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerine Deneme*'sinde (I, II, XI, § 4) yeteneği dehadan ayırır ve dehanın "yeteneğe bir tür yaratıcı düşünce eklediğini söyler (...)" Deha olayları sadece kendisine göre düşünür, öyle ki, "dâhi özgün bir karaktere sahiptir, taklit edilmesi mümkün değildir". Ama böyle bir tavır marjinaldir ve esasen özgünlük XVIII. yüzyılda sadece taklitle birlikte görülen özgürlükle ilişkilidir ama onu tartışma konusu yapmaz.

Bütün yazarlar içinde, dolayısıyla, özgünlüğe en güçlü pozitif değerini veren kesinlikle Diderot'dur: *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) ya da *Discours sur la poésie dramatique* (1758) normalliğin reddedilmesidir ve 1777'ye doğru yazmış olduğu *Pensées détachées sur la peinture*'de şöyle der: "Aristoteles'ten özür diliyorum; ama sanki beğendirme olanakları sonsuz değilmiş gibi mükemmel yapıtlardan özel kurallar çıkarmak kötü bir eleştiridir. Dehanın başarıyla aşamayacağı hiçbir kural yoktur neredeyse." Ve bu özgürlük aynı heyecana ve yüce olana bağlıdır; aynı Diderot *Ansiklopedi*'nin "Eclectisme" maddesinde şöyle der: "Şiirde, resimde, hitabette, müzikte heyecansız bir yücelik yaratmak mümkün değildir." Edebiyattaki yapaylık payı – sözgelimi duyguların taklidi kuramında "şiir gerçeğin tüm özelliklerine sahip olan sürekli bir yalandır" diyen Batteux– böylece yavaş yavaş silinir ve yerine daha güçlü bir

otantiklik gelir. Ve Rousseau'nun yapıtları, *İtiraflar*'da ya da *Yalnız Gezerin Düşleri*'ndeki *Farklılık* iddialarıyla bu gelişmenin açık seçik işaretlerinden biridir.

Ama yüzyılın sonunda özgünlüğün kuralların reddedilmesi ve modellerin taklit edilmesi olduğunu düşünmek yanıltıcıdır. Klasik kuralların çok kesin olabilmesi de, hiç kuşkusuz, kolayca kabullenilmemiştir ve Rahip Batteux 1746'da *Beaux-Arts*'ın önsözünde şöyle der: "Her gün kuralların fazlalığından söz ediliyor ve bunlar hem ürün vermek isteyen yaratıcının hem de onu değerlendirmek isteyen meraklının kafasını karıştırıyor." Bu nakarat bütün yüzyıla egemen olmuştur ve daha önce söylediğim gibi, özellikle şiirin reddedilmesine götürüyor bizi: bununla birlikte, yaratma özgürlüğünün ölçülü kalmasına engel değil ve sözgelimi Marmontel *Eléments*'da, taklide ayırdığı yazıda, "herkesin özgün olmak istediğini" ve "özgünlüğün dehayla ortaya çıkması gerektiğini" söylese de, "dehanın *kuralları* küçümsemeye hakkı olacak kadar mükemmel, kendinden emin" olduğunu da ekler ("Règles" [Kurallar] maddesi).

Dolayısıyla, Aydınlanma, bu ve başka noktalarda, kopmadan çok, verimli bir geçiş dönemidir. *Yeni* sözcüğü altında Baudelaire sonrası modernitenin işaretlerinden biri olacak olan kendisi için özgürlüğün araştırılmasının vakti gelmemiştir henüz. Bununla birlikte, yazar, farkında olmadan hem yaratıcı hem taklitçi olmuştur ve bu özgürlüğü tamamlayan, doğal olarak, doğa ve heyecanlarımız arasına modellerin girdiğini söyleyen Romantizm'dir. Rousseau'dan sonra, Mme. de Staël, yazarın artık bütünüyle kendisi olması ve öncelikle hissettiklerinin tanığı olması gerektiği düşüncesini empoze etmek için büyük katkı yapmıştır ve

bu düşünce eski modellerin taklit edilmesini bütünüyle safdışı eder; bu bizim için "taklidin taklididir; doğayı başkaları üstündeki etkisi aracılığıyla resmetmektir" (*De la littérature*, 1800, II, V). Daha sonra, *De l'Allemagne*'da (1814), Fransızları Ren ötesi edebiyatı daha iyi tanımaya davet etse de, burada onlar için söz konusu olan, bu edebiyatın onlar için bir model olması değil, onların verimli bir farklılığa açılmalarıdır: "Dolayısıyla, her ülkede yabancı düşünceler kabul edilecektir, çünkü bu türde konukseverlik konuk edenin zenginliği olur" (II, XXXI). Deyim yerindeyse Stendhal'de de görülen mimetik olmayan bir zenginleşme; şöyle diyor Stendhal: "Romantikler kimseye Shakespeare'in dramlarını doğrudan taklit etmelerini tavsiye etmiyorlar." "Bu büyük insanın taklit edilmesi gereken yanı, içinde yaşadığımız dünyayı irdeleme biçimidir" (*Racine et Shakespeare*, böl. III, 1823).

Romantik öznelliğe bağlı olan egemen dehanın özgür yaratıcılığını ve burada da *Cromwell*'in önsözünün coşkulu cümlelerini anmak gerekir, çünkü poetikanın sonunu getiren unsurlar arasında yer alır bunlar. Sanatın zorluklarını çözmek sadece yazarın işidir ve Hugo için kurallar sadece "iki yüzyıldır vasatlığın, kıskançlığın ve rutinin dehayla anlamsız ve yararsız tartışmalarıdır". Ve, "gene de tekrarlanıyorsa ve bir süre daha hiç kuşkusuz tekrar ederek yol alınacaktır": "Kurallara uyun! Modelleri taklit edin!" Hugo'nun cevabı kesin bir red cevabıdır: "Taklit mi? Gölge ışığın yerini tutabilir mi? (...) Ayrıca kimi taklit edeceğiz? Eskileri mi? Onların tiyatrosunun bizim tiyatromuzla hiçbir ilgisi olmadığını kanıtladık (...) Modernleri mi? Ah! Taklidin taklidi! İnsaf! (...) Sanat kanatlar verir, koltuk değnekleri değil."

V. Bölüm

MİMESİS

Aristoteles'ten gelen *mimesis* gereksinimi gerçek anlamda ancak *Poetika*'nın otoritesinin kendisini dayatmasıyla kuramsallaşmış ve kabul edilmiştir. Ortaçağ edebiyatının, daha önce söylediğimiz gibi, böyle bir kaygısı yoktur ve Romantizm de uzaklaşmıştır ondan. Bu iki uç arasında, doğanın taklidiyle açılan tartışma iki yönlüdür. Bu bağlamda, öncelikle söz konusu olan, göreli "gerçekçilik"tir: bu sözcük kesinlikle anakroniktir ama geriye dönük olarak, taklidin hangi ölçülerde gerçeğe çok yakın bir üretim içinde ürettiğinin ya da, tersine, onu ne ölçüde güzelleştirdiğinin sorulması olanağını verir: bu bağlamda, ilk kez, oldukça geç bir dönemde Charles du Fresnoy'nın Latince şiiri *De arte graphica*'da (1667) ortaya çıkan ve sözgelimi Perrault'nun *Parallèle*'inde de görülen ve Aydınlanma yüzyılında da çok sık kullanılan "güzel doğa" ifadesinin anlaşılmasını sağlar. İkinci soru ise yaratıcı özgürlük sorusudur: taklit dogması çok büyük ölçüde yazarın –dehasının ya da hayal gücünün– üretmek istediği nesne karşısında silinme-

sini gerekli kılar. Ve yapıtın güzelliğinin kaynağını "güzel doğa"da değil, yapıtın yaratıcı tini içinde bulmasından itibaren *mimesis* katı anlamı içinde silinecektir.

I. – Rönesans

Rönesans'ın gerçek anlamda keşfetmeye ancak 1561'de Scaligero'nun *Poetikanın Yedi Kitabı*'yla tanıyabildiği –*Pisolar'a Mektup* ise yirmi yıl önce çevrilmiştir Fransızca'ya– Aristoteles'in *Poetika*'sının oldukça geç bir dönemde gelen etkisi, doğanın taklidinin kuramsal söyleminde tuttuğu gizli yeri hiç kuşkusuz kısmen açıklar. Buna karşılık, şiir vc rcsim arasındaki karşılaştırma, basit bir benzetmeyle, ancak XVIII. yüzyıl sonunda yeniden tartışmaya açılacak olan gerçek bir teori olacaktır. Horatius'un klasik bir anlam karşıtlığıyla yüklü *Ut pictura poesis*'i Du Bellay (II, XI) ve Peletier tarafından çok sık anılmıştır: "Şiirle resim, aralarındaki birçok uyumla, çok özel bir biçimde birbirlerine benzetilir" (I, III). Ve Ronsard'ın 1555 tarihli *Fransız Şiir Sanatı Elkitabı*'nda buluşla ilgili olarak verdiği tanıma göre, yazar, "semavi ve dünyevi, canlı ya da cansız olarak düşlenebilecek her şeyin düşünce ve biçimini, tasarlamak, anlatmak ve taklit etmek amacıyla" kavramalıdır. Ama bu farklı ifadeler *mimesis*'in gerçek bir değerlendirmesine açılmaz ve hatta Scaligero'nun kitabından sonra Vauquelin de La Fresnaye XVII. yüzyılın dönüm noktasında, *Ars Poetica*'sında, şiirin Aristotelesçi bir tanımını hatırlatsa da, bu referans onun gözünde hiçbir kuramsal düşünce için bir vesile oluşturmaz.

Bununla birlikte, kesin olan şudur: Rönesans, gördüğümüz gibi, Ortaçağ metinlerinin yarattıkları ya da doğdukları başka metinlere gönderme yaptığı bu ayna oyunlarından çıkmaya çalışmıştır ve XVI. yüzyıl yazarlarının Antikite okuması, onlar için, özellikle eskilerin en iyi biçimde tasarladıkları dünyaya yeniden gelmenin bir biçimidir. Sözgelimi, Montaigne, *Aeneis*'in VIII. bölümündeki birkaç dizeyle ilgili olarak şöyle diyor: "Venüs çıplak halde, Vergilius'ta olduğu gibi çok güzel, canlı ve heyecanlandırıcı değildir" (*Denemeler*, III, 5). Daha önce gördüğümüz gibi, Scaligero'nun tavrıdır bu ve ona göre modeller, gerçeğin başka bir varlığını ket vurmadan gösterirler. Ronsard'ın çiçekten çiçeğe bal toplayan arı imgesini yinelediği *Hylas*'ın (1569) birkaç dizesinin gösterdiği budur: "Koşarak ve kitaplarımı karıştırarak, / En güzeli topluyorum, eliyorum ve seçiyorum, / Yüz renkten bir tablo oluşturuyorum, / Kimi zaman öbüründe: ve kendi resmimin efendisi olarak, / Kendimi zorlamadan doğayı taklit ediyorum." Kitaplara ve dünyaya açılım, karşıtlaşmadan uzlaşırlar: *mimesis* taklit edilen yapıtlardan geçer.

Burada, hatırlanacağı gibi, Aristoteles'in sözünü etmediği önemli lirik üretimi kesinlikle bir yana bırakmak gerekir: bu üretim, özellikle Pléiade'dan başlayarak, *mimesis*'e bağlı olmayan sadakat kaygısını güder. Dolayısıyla, betimleyici şiirde, amacı okuyucuya gerçek bir bilgi vermek olan bilimsel şiirde ya da Aristotelesçi eylem taklidinden çok bir *resim* olan bu taklidin ayrıcalıklı bir alanı olan destanda yer alan da betimlemedir. Böylelikle, sözgelimi Ronsard *Préface sur La Franciade touchant le Poème Héroïque* (ölümünden sonra, 1587) başlıklı metninde betimlemelerin

dünyanın hareketli gerçekliğini yeniden ürettiğini görmek ister: "Bütün betimlemelerinde Homeros'un izinden giderek doğanın etkilerini taklit edeceksin. (...) Çünkü bir resimde ya da daha çok doğanın taklidinde Kahramanlık Şiirinin bütün ruhu söz konusudur ve bu genç bir beynin heyecanı ve esinlenmesinden başka bir şey değildir." Ama bu son cümle şunu gösterir bize: bu taklidin heyecana bağlı olmasının nedeni, dünyanın hareketsiz bir yansımasını sunmaktan çok, dinamiğini vermeye çalışmasıdır.

Taklit sorusunun sorulmasının nedeni daha çok gerçeklikle olan ilişkisidir. Ronsard'ın öğrencisi, erotik şiirler yazan Jacques Tahureau (1527-1555), sözgelimi 'Mellin de Saint-Gelais'ye od'da resimle parallellikler sunar: "Daha mükemmel şiirler / Çizgilere benzemelidir / Özenli iyi şair / Doğaya can vermelidir." Burada, amaç, yalan olduğu kabul edilen, dolayısıyla hayalin ahlaksal amaçlarını tatmin edemeyen eski fabllardan yararlanmaya karşı çıkmaktır. Dolayısıyla, *mimesis* eskilerin edebi taklidiyle çatışır ama Tahureau'nun karşı çıkışı ses getirmez, çünkü gerçek kaygısı mitin saygınlığı kadar önemli değildir; Pléiade'a göre, gerçekten şairi ayrıntılı bir biçimde tanımlayan, onun bir mit yaratıcısı olduğunu bilmesidir ve sözgelimi Ronsard'ın *Elkitabı* Aristotelesçi fabl (*mythos*) ayrıcalığını şiire taşır: "Fabl ve kurmaca iyi şairlerin konusudur (...) ve şiirler sadece cahil dize yazarlarının amacıdır." Ama bu kibirli şair tanımının sonucuna göre, bu fablların gizlediği gerçeğe ancak en bilgili okuyucular ulaşabilir: cahiller de anlatılardan hoşlanabilseler de, sıradan olanın küçümsenmesi gibi bir sonucu olabilir bunun.

Kötü fablı tanımlayan unsurlar, yalanlar ve gerçeğe uyumsuzluklardır. Louis Le Caron, Ronsard ve Jodelle'i ko-

nuşturduğu *Diyaloglar*'ının (1556) dördüncüsünde, "çeşitli yalanlarla, amaçsız ve boş alaylarla dolu fabllar"ı mahkûm eder; ve devam ediyor Ronsard: "Benim beğendiğim yapıtlar sadece nesneleri çok güzel bir biçimde taklit edenlerdir ve zevkle yararı birleştiren yapıtlardır." Bu soru aynı zamanda şiirin amaçlarının da sorusudur. Castelvetro gibi bazı kuramcılar şiirin amacının sadece zevk vermek olduğunu söyleseler de, Rönesans, bütün olarak bakıldığında, daha çok Horatius'u izler. Gerçekten de, söz konusu olan, yararlıyla hoş olanı karıştırmaktır ve bu noktada Scaligero da Aristotelesçi olmaktan çok Horatiusçu bir öğreti sunar, çünkü, ona göre, *mimesis* "eğlendirerek eğitmekten ibaret nihai bir amacın" hizmetindedir, "şair de eğitir, kimilerinin dediği gibi, sadece zevk ve beğeniye yönlenmiş değildir onun çabası" (I, I).

Dolayısıyla, fabl alanında gitgide ağır basan eğilim, hayalin örtüsü altında gerçeği yeniden bulmanın önemli olmadığıdır; Evanjelistler, daha sonra Protestanlar tarafından çok büyük tepki gören pagan mitolojisinden yararlanma, gitgide basit bir süsleme aracı haline gelir ve gerçeğe uygunluk daha ön plana çıkar. Yukarıda andığımız *La Franciade Önsözü*'nde, Ronsard, gerçeği tarihçilere ve gerçeğe uygunluk kaygısını şairlere bırakan Aristotelesçi sınıflandırmayı yineler. Modelleri Homeros ve Vergilius gibi, onun şiirinin hedefi de efsane, dolayısıyla gerçeğe uygunluk ve olabilirliktir. XVII. yüzyılda yeniden ortaya çıkan ve 1605'ten itibaren Vauquelin'in *Art poétique*'ine de yansıyan ilke budur. Fransa'da destanın hiç başarılı olamamasının, türün bu tür angajmanlardan yoksunluğuna, 'gerçek'ten yapay biçimde kopuk mitomanisine bağlı ol-

ması mümkündür. Ve, bu teze destek olarak, yüzyıl sonunda d'Aubigné'nin öğretisiz ve kuramsal *a priori*siz yazdığı ama tarihsel gerçeklik kaygısının çok yüksek bir noktada kendini gösterdiği *Tragiques*'in oluşturduğu karşı örnek verilebilir.

II. – Klasik tür ve kuralları

XVII. yüzyıl, son onyıllarında bu gerçeklik sorununu daha çok akla bağlı, farklı bir biçimle yeniden düzenleyecektir. Doğanın taklidi –o dönemde yarış halinde sürekli gündeme getirilen *Ut pictura poesis*'e bağlı olarak– bütün yüzyılın en önemli ilkesi olarak kalmakla birlikte, bu doğa oldukça bulanık bir kavramdır ve yavaş yavaş sıradan bir deneyimden gelen unsurları safdışı eden ortalama bir anlayışla sınırlanacaktır ve sözgelimi Boileau *Epitre IX*'da (1675) "hiçbir şey gerçek kadar güzel değildir: sadece gerçek sevimlidir. Gerçek her yerde, fablda bile hüküm sürmelidir" (43-44. dizeler) dediğinde, bu şekilde zevke bağlanan gerçek, herkesin kabul edebileceği biçimde tanımlanabilir: dolaysız gerçekliğe uygunluk gerektirmez ve La Rochefoucauld'nun yok edilen özdeyişlerinden birinin (566) ["Gerçek, mükemmelliğin ve güzelliğin temeli ve nedenidir"] işaret ettiği gibi, dönemin Güzel anlayışıyla özdeşleşir.

Bu demektir ki, Klasisizm, gerçeği tam anlamıyla taklit etmeyi hedefleyen bir *mimesis* önermez. Hiç kuşkusuz, bazı kuramcılar, Chapelain'in (*Lettre sur les vingt-quatre heures*, 1630) deyişiyle, "taklit eden ve taklit edilen şey arasında

hiçbir faklılık gözükmeyecek kadar mükemmel" bir tasarım getirirler. Ama, genel olarak kabul edilen öğretiye göre, taklit, doğanın kusurlarını güzelleştiren ve düzelten bir aktarımdır ve bu bağlamda öncelikle d'Aubignac'ın tiyatroyla ilgili olarak söylediği gibi basit etkililik nedenleridir söz konusu olan: sözgelimi, bir insanın iç bunalımı çok yakından yansıtılmak istendiğinde söylem karmaşık olur, ama konuşmaları düzenlenirken aşırılıklara kaçılırsa yapaylığa düşülür. Dolayısıyla, Klasisizm için çok önemli bir gereklilik olan doğal olanın önemi ortaya çıkar.

Aynı şekilde, çağ, Aristoteles'in, aslında görmekte zorluk çektiğimiz objelerin taklidini seyretmekten zevk duyduğumuzu söylediği *Poetika*'nın değişmelerini doğal olarak izlese de, bundan, doğayı bütünlüğü içinde taklit etmek gerektiği sonucu çıkarılamaz. Ama "Güzel doğa" düşüncesinin getirdiği kısıtlama, hiç kuşkusuz, geç döneme özgüdür ve belli bir akademizme bağlıdır, çünkü Boileau "Kesinlikle yılan yoktur, korkunç bir canavar da yoktur / Kimse taklit sanatla gözlere hoş görünemez" (III, 1-2), derken, sanatın güzelliğinin altını çizerek canavarların taklidine kadar gidebilen şaire meydan okuyor. Ama tam bir *mimesis* iki engele çarpar: estetik ve ahlaksal. Beğendirmek söz konusu olduğuna göre, önce estetik ve daha önce trajediyle ilgili olarak gördüğümüz gibi, dehşete en fazla yer veren Yunan konuları safdışı edilmiş ve bunların yerlerini klasik zevke daha uygun olan başka konular almıştır. Ve ahlaksaldır bu engel, çünkü şiir gelenek görenekleri bozabilecek olan konularla uyuşamaz.

Böylece, evrensel bir doğa vizyonu bu yeniden yaratma olgusuna bağlanır ve Chapelain *Sentiments de l'Académie*

sur le Cid (1638) adlı yapıtında açık seçik bir biçimde gözlemlemiştir bunu: "Nesnelerle ilgili olarak evrensel bir düşünce üstlenen sanat, nesneleri kusurlarından ve özel uyumsuzluklarından arındırır." Bunun dışında, Klasisizm'in anlatmak istediği doğa, nesnelerin değil, insanların doğasıdır. Rönesans'ın çok geniş anlamda dünyaya açılmasından sonra tartışmasız bir içe kapanma gerçekleşir: Klasisizm varlıkların iç dünyasını öne çıkarır ve XVIII. yüzyılın edebiyatımızı götüreceği dış dünyayla ilgilenmez: bu edebiyat bağlamında, sözgelimi Saint-Lambert ve Rahip Delille'in betimleyici şiiri ya da Rousseau'nun *La Nouvelle Héloïse*'i örnek gösterilebilir.

Dolayısıyla, Klasisizm'in taklit edilecek doğayla ilgili düşünceleri, onu stilize eden kurallara bağlıdır. Klasik öğretinin tümü gibi, *mimesis*, gerçeğe uygunluk ve uyumluluklarla değerlendirilebilir. Bu kurallardan birincisi bütün olarak önemlidir ve çok geneldir, çünkü hem fablla (Yunan *mythos*'u), hem kahramanlarla hem de, önceki bölümde gördüğümüz gibi, birimleri gerekliliklerine göre düzenlenen tiyatro temsiliyle ilgilidir. Gerçeğe uygun olan, doğal olarak, Aristoteles kaynaklıdır; Aristoteles'in bu konudaki tavrı oldukça karmaşıktır ve klasikleri İtalyan yorumculardan sonra birçok tartışmaya götürmüştür, bu tartışmalar sonunda oldukça kesin bir tanım getirecektir: gerçeğe uygunluk, bilinen bir tavırdan doğmayan, yani okuyucuların ya da seyircilerin düşüncesine uygun olmayan unsurları yasaklar. 1637 *Cid* kavgasından sonra kesin kural haline gelecek olan bir tavırdır bu.

Oyunun konusu gerçek bir tarihten alınmış olsa da, "onurlu bir kızın, babasının katiliyle evlenmesi kesinlikle

gerçeğe uygun olamaz" (Scudéry) ve Corneille'in düşmanları da yandaşları da *Poetika*'yı doğrular: ama trajedinin konularını tarihten alması gerektiğini söyleyen ve tarihsel olduklarına göre bu konuların olabildiğince gerçeğe uygun olması gerektiğini ya da olanaksız gerçeğe uygunun olanaklı gerçeğe uygun olmayandan üstün olduğunu söyleyen Aristoteles'e kulak vermek gerekir mi? Chapelain'in kaleminden çıkan *Sentiments de l'Académie sur le Cid* aydınlatacaktır konuyu: "Şiirin özel gereci olası olandır, ama gerçeğe uygun ya da gerekli olduğunda böyledir bu." Dolayısıyla, trajedide herhangi bir tarihsel ayrıntının gerçeğe uygun olması için değiştirilmesi sık rastlanan bir özelliktir, ama bu özgürlüğün sınırı da aynı kuralla belirlenmiştir: çünkü, kendi içlerinde fazla inanılır olmasalar da, bazı olgular toplumun büyük ölçüde bildiği şeylerdir, ancak bunların gerçeğe uygun olmadan değiştirilebilmeleri mümkün değildir.

Sadece Corneille kurala direnmeye devam edecektir ve öğretisi d'Aubignac'ın *Pratique du théâtre* (1657) adlı yapıtına bir cevap olan *Discours sur la poésie dramatique*'te (1660) kuramsallaştırılmıştır. Bir trajediye gerçeğe uygun bir konu bulma zorunluluğu Corneille için "çok yanlış bir özdeyiş"tir, çünkü "duyguları güçlü bir biçimde sarsan büyük konular (...) her zaman gerçeğe uygun olanın ötesine geçmelidir" ve, bununla birlikte, seyircilerin ilgi göstermelerinin nedeni kesinlikle "tarihin ağırlığı"ndan destek görmeleridir. D'Aubignac, Corneille'den daha fazla ilgi görmüştür, ama bundan, kuralları çok kesin biçimde belirlenmiş bir gerçeğe uygunluğa tam anlamıyla uyulabileceği sonucu çıkarılmamalıdır: en büyük trajedilerde ve,

dahası, komik için gerekliliklerin kısmen şart olduğu komedilerde gerçeğe uygun unsurlar görülmeyebilir ve Racine *Plaideurs*'ün (1668) önsözünde şu ifadeyi kullanmaktan çekinmez: "Bana göre, Aristophanes olayları gerçeğe uygunluğun ötesine götürmekte haklıdır."

Bununla birlikte, gerçeğe uygun olan, basit *mimesis* sorununu aşar ve şiire, dolayısıyla edebiyata Horatius'tan gelen çifte amacı mal eden klasik kurala ulaşır: beğendirmek ve eğitmek. İnandırmadan eğitmek mümkün olmadığından ve ancak şaşırtarak beğendirmek mümkün olabileceğinden, tuhaf ve inanılmaz olan safdışı edilir. Dolayısıyla, öğretinin temelinin her zaman ne derece ortak bir düşünce olduğu görülür ve P. Rapin *Réflexions sur la Poétique* (1674) adlı yapıtında şöyle dile getirir bunu: "Toplumun düşüncesine uygun olan her şey gerçeğe uygundur." Poetikaların habersiz olduğu türleri bile kapsayacak kadar yaygın bir kuraldır bu çünkü 1678'de *Cid*'den sonra *Princesse de Clèves* ikinci tartışmayı başlatır ve prensesin, kocasına, Mösyö de Nemours'a duyduğu aşkı itiraf etmesi, Russy-Rabutin'in deyişiyle, "çılgınlıktır". *Cid*'in ve *Princesse de Clèves*'in verdiği örneklerden anlaşılan, gerçeğe uygun olanın ahlaksal bir boyut gerektirmesidir: ne Chimène'in tavrı (Scudéry'nin "hayasızlık" dediği) ne de prensesin tavrı bütünüyle uygundur ve gerçeğe uygun olan uyumlulukların öbür yüzünden başka bir şey değildir. Böylece, bir kuraldan ötekine, gene R. Rapin'in izah ettiği bir karşılıklılık oluşur; *Réflexions*'da şöyle der: "Uyum, her koşulda karakterini koruduktan sonra her şey gerçeğe uygundur."

Gerçeğe uygunluk teorisi gibi, 1630'dan başlayarak devreye giren uyum teorisi de Aristoteles'ten gelir, ama

aynı zamanda Horatius'un *decorum* dediği özelliğe de tanıklık eder; hatırlanacağı gibi, bunun anlamlarından biri, topluma *uygun olanı* gösterme kaygısıdır. Çünkü, Nicole'ün *Traité de la vraie beauté*'de gösterdiği gibi, toplum kurallarının doğduğu bu uyum ikili bir özellik gösterir: "Akıl bize genel kural olarak bir şeyin kendi doğasıyla ve bizim doğamızla uyum içinde olduğunda güzel olduğunu öğretecektir." Dolayısıyla, geleneksel olarak, iç uyum kuralları (objenin kendi doğasıyla uyumu) ve öte yandan da dış uyum kuralları (bizim doğamızla, yani toplumun doğasıyla uyum) vardır. Böylece, bir yandan kahramanların karakterinin durumlarıyla uyumlu olması (bu bir gelenek görenek teorisidir) ve öte yandan da karakterlerin ve durumların da toplumun zevkiyle uyum içinde olmaları gerekir (ve bu, daha önce gördüğümüz gibi, belli bir klasik *onur* anlayışına bağlı gerçeğe uygunluk öğretisidir).

Gelenek göreneklere gelince, klasikler yavaş yavaş bir öğreti geliştirmek amacıyla Aristoteles ve İtalyan yorumcularına başvururlar ve bu öğretiyi en iyi yansıtan "büyük kural üstadı" La Mesnardière'in *Poetika*'sıdır (1639). Ama, insan doğasıyla ilgili düşüncelerimizle kahramanların benzerliği ve karakterlerin tutarlılığını tanımlama bağlamında sadece Aristoteles'i izlemekle birlikte onun tavrını saptırır aynı zamanda: karakterlerin örnek olmaları gerekir (sadece iyi olmaları yetmez); ve uygunluk özellik olur ("mutlak bir gereklilik olmadan ne yürekli bir kadın, ne bilgili bir kadın ne de akıllı bir uşak sahneye çıkarılmalıdır"), bu da belli bir norma bağlı olan karakter tiplerinin tanımlanmasıdır ve burada da evrensel olan özel olanı bastırır. Ama, bu çok sıkı kurallar teorisinin

ötesinde, Klasisizm'in özellikle (ağırlıklı olarak tiyatroda) ilgilendiği, kahramanın karakterinin yaşadığı ülke ve dönemle uyum içinde olması ve sözgelimi Antik dönem Romalısının bir Fransızla aynı psikolojik özellikleri göstermemesidir.

Böylelikle, René Bray'in "tarihsel gerçekçilik" dediği şeye götürebilecek özellik, dış uyum kuralları gerekliliğiyle çelişkiye düşüyordu ve bu kurallar –sözgelimi sahnede meydana gelebilecek bir cinayeti yasaklamaları dışında– kahramanların karakterlerinin beğenisini kazanması için halkın zevkine göre uyarlanmalarını gerektiriyordu, ayrıca, eğitmek için de inandırıcı olmalıydı. Bu bağlamda ortaya çıkan zorluğu daha sonra Marmontel *Eléments de littérature*'deki (1787) "Bienséances" metniyle bütünüyle çözümleyecektir: "Bir kahramanın davranışlarını ve konuşmalarını zamanıyla uyumlu bir biçimde sergilediğinizde, uyumlara (yani iç kurallara) uyulmuştur: ama o dönemin gelenek görenekleri bizim dönemimizle karşılaştırıldığında çarpıcıdır ve bunların yumuşatılmadan verilmeleri kurallarda eksiklik yaratır... Böylece, uygunluk ve kurallar konusunda daha tutarlı olabilmek için çoğu zaman gerçeği değiştirerek kurallardan uzaklaşma zorunluğu doğar." Dolayısıyla, klasik yapıtların, bütünlükleri içinde, tarihsel otantiklik ve zamanın gerekliliklerine uyarlanması arasında bir tür uyum ya da orta terim oldukları kabul edilir. Böylelikle, sözgelimi Racine, *Andromaque*'ın ikinci önsözünde, 1676 yılında, Euripides'te Hector'un karısının sahip olabileceği karakteri değiştirmiş olmasını doğrular: "Ben böylelikle bugün bu prensesle ilgili düşüncelerimize uyduğuma inandım."

III. – Taklitten yaratmaya

XVIII. yüzyıl *mimesis*'i tartışmaya açmaz; göreceğimiz gibi, bu tartışma marjinaldir, ama bundan böyle kurallar, bunlara temel olabilecek tek bir ilke içinde toplanmaya çalışılmıştır ve bu açıdan bakıldığında en önemli yapıt *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*'tir (1746). Daha önce türlerin sınıflandırılmasıyla ilgili olarak gördüğümüz gibi, Batteux'nün çalışması çok büyük ölçüde Aristotelesçi özellikler taşır: *mimesis*'i bütün sanatların ilkesi yapmakla kalmaz, *Poetika* gibi dans ve müziği de sokar bu alana. Onun anladığı anlamda taklit "Doğanın en güzel taraflarının seçimini" (R. Rapin'in de söylediği buydu) gerektirir ve "doğanın kendisinden daha mükemmel bir bütünlüğe götürmeli ve bu arada doğallığını da yitirmemelidir" (I, böl. I). Ama, klasik dönem "gerçekçilik" ve sanat yapıtının idealliği arasında bir tür geçici denge aramışsa da, Batteux'nün getirdiği yenilik –ve daha önceki öğretiyi tamamladığı nokta budur– akılda bir denge oluşturmaktır.

Bir yandan sanatın objesi gerçek dünyadır ve, dolayısıyla, buluş, olamayacak olanı yaratmak ya da düşlemekle ilgili değildir, bir doğada var olanı keşfetmekle ilgilidir; bu doğa fizik dünyanın ötesinde tarihsel ve politik dünyayı, tanrıların ve kahramanların büyülü dünyasını, ama aynı zamanda Batteux'nün, Tartuffe ya da Harpagon gibi kahramanlarının alındığı "ideal ya da olası dünyası"nı da kapsar. Dolayısıyla, doğa düşüncesi, henüz, daha sonraki yüzyılın tanıyacağı bu gerçekçilik biçimine açılmasa da, gerçekle sınırlı değildir ve konusu gerçeğe uygunluktur. Ama, Batteux, aynı zamanda, gene sanata bağlı olan bir

ideallik varsayımı da getirir: gerçekten de, taklit "doğanın yapay bir biçimde taklit edilmesine" götürmelidir, "özellikle doğanınn tasarlanması, taklit edilmesidir" (II, böl. IV) ve "bir anlamda en güzel hayallerin gerçekleşmiş olduğunu gördüğümüz için" bizi büyüleyen bu yapay, yeni kompozisyonu oluşturmak dâhinin amacıdır (II, böl. IV). Gösterebileceği mükemmellik düzeyine gelince, bu ancak doğanın kendisinden hareketle oluşturulan zevke göre değerlendirilebilir ve bu zevk klasiklerin normuna denk düşmez artık.

Batteux'nün geliştirdiği biçimiyle "Güzel Doğa" öğretisi, Güzelin özerkliğine açılacak olan Romantizm'e kadar ağırlığını hissettirecektir. Diderot 1775'te kaleme aldığı *Pensées détachées sur la peinture*'de şöyle der: "Yetenek doğayı taklit eder; zevk bu bağlamda tercihi esinler." Daha sonra, André Chénier, daha önce andığımız "L'invention" adlı şiirinde pek bir farklılık getirmeyen bir taklit teorisi önerir. Bu yüzyıl sonu şairi ve Batteux için, buluş, yaratmayla ilgili değildir, gerçekten alınmış fragmanların yeniden düzenlenmesiyle ilgilidir ve bu fragmanlar arasında yeni ve daha önce fark edilmemiş ilişkiler kurulur: "Bakışlarından emin olan fırça darbeleri, / Yirmi güzel çizgiyle tek bir yüzü bulur, / Bunları birlikte yüce bir sanatla yeniden doğurur, / Yirmi ayrı güzellik çizgisi güzelliğin kendisini oluşturur." Chénier burada sadece çağdaşlarının tavrını formüle eder. Dolayısıyla, imgelem, bir yüzyıl sonra Baudelaire'in söz edeceği yetenekler kraliçesi olmak şöyle dursun, gerçeğin yeniden inşasının hizmetindedir. Yüzyılın sonuna kadar, böylece, taklit, dünya karşısında belli bir mesafe almayı sürdürür, ama aynı zamanda özerk bir ya-

ratım düşüncesini yasaklayacak olan güçlü bir bağımlılık söz konusudur. Ve *mimesis* öğretisi de, tartışılmaya açılmak şöyle dursun, bir açıdan Condillac'ın kuramsallaştırdığı ve yüzyılın ortasında *Ansiklopedi*'nin girişinde yinelenen bir duyumculukla güçlenir: bilgi kökenini duyumlarda bulur, aynı şey sanat yapıtı için de geçerlidir.

Dolayısıyla, yapıtın kökenini doğadan çok yazarın imgeleminde bulabileceği düşüncesi, Aydınlanma yüzyılında henüz tam anlamıyla hissettirmez kendini. Bununla birlikte, aynı dönemde çeşitli nedenlerle çevresindeki dünyayı küçümseyen ve bu dünyanın yerine *Yeni Héloïse*'in doğuşunu dile getirdiği *İtiraflar*'ın çok iyi bilinen satırlarında kendisinin anlattığı bir sürece göre düşsel bir dünya getiren Rousseau'yu unutamayız: "Gerçek insanlara ulaşma olanaksızlığı beni düşler ülkesine attı ve çılgınlığıma uygun hiçbir şey bulamadığımdan bu çılgınlığı ideal bir dünyada besledim, öyle ki, *yaratıcı imgelem*im kısa sürede gönlüme göre insanlarla doldu" (IX. Kitap).

Bununla birlikte, *mimesis* değişse de, daha önceki bölümde söz ettiğimiz Güzelin ve zevkin göreliliği, yazarları klasik normdan çıkmaya ve yapıtlarına sosyal gerçekliği yansıtan değişkenlik özellikleri katmaya götürür: edebiyat ,daha çok, faklılık içinde tasarlanan bir toplumun ifadesi olur. Öte yandan, doğa düşüncesi de XVIII. yüzyılın ikinci yarısında aynı değildir. Bu düşünce, güzellik düşüncesine göre, Batteux'ye kadar belli kurallara bağlıydı; bir yandan, yaşamın bilimlerinin etkisiyle dinamik olur artık ve kesinlikle hareket halindeki bir doğadır bu; Diderot'nun *Körler Üstüne Mektup*'ta (1749) dile getirdiği bir dünyadır bu: "Tümü sürekli bir yıkım eğilimini gösteren devrimlerden

oluşan bir bütünlük; birbirlerini izleyen, iten ve kaybolan varlıklardan oluşan, hızlı gelişen bir zincirlenme." Dolayısıyla, bir yandan resimde karşımıza çıkan bir yıkıntılar poetikasıdır: Diderot *1767 Salonu*'nda şöyle der: "Yıkıntılar büyük düşünceler uyandırır bende. Her şey yok olur, her şey mahvolur, her şey geçer, sadece dünya kalır, sadece zaman sürer."

Ama, aynı zamanda, Le Tourneur (1776-1782) aracılığıyla, Shakespeare çevirileriyle gelen bir doğa söz konusudur: daha enerjik, daha düzensiz, kaba, hatta ilkel bir doğa ve bu doğanın imgesi özellikle yüzyılın son çeyreğinde gerçek bir hayranlık uyandıran Ossian şiirlerinin okunmasıyla yansır. Ve Ossian'ın ilk çevirmenlerinden biri olan Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*'te (1758) şöyle der: "Şiir, müthiş, barbar vc vahşi bir şey istiyor." Nihayet, ucubeleri barındırdığı kabul edilen ve kötülüğün de kendisine ait olduğu bir doğadır bu: Voltaire 1755'te Lizbon'u yerle bir eden depremden sonra ünlü bir şiir yazmıştır, genellikle hayaller felaket acılarını yansıtırlar ve yüzyılın sonunda Barok gelenekle İngiliz Gotik romanını birleştiren kara romanın doğuşu –sözgelimi Ducray-Duminil'in *Coelina ou l'enfant du mystère*'i– hiç kuşkusuz bu yeni bilincin başka bir sonucudur.

Mimesis kavramı, nihayet, daha teorik bir açıdan, Rönesans'tan beri iki sanatın bir tür ikizliğini oluşturan *Ut pictura poesis* tartışmasıyla kırılganlaşır ve Dubos, *Réfléxions critiques* (Eleştirel Düşünceler) [1719] adlı yapıtıyla Alman Lessing'in 1766 tarihli ve başlığı *Laocoon ya da Resim ve Şiirin Sınırları* eski bir Vatikan heykelinden gelen yapıtında ayrışmayı radikalleştirmesinden önce bu ikizliği

ayırmaya çalışır. Ama, 1802'de çevrilmesine rağmen, bu kitap Fransa'da pek ilgi görmemiştir. Aristotelesçi dogmanın reddedilmesi için, dolayısıyla, sanatın bir dizi değişim sayesinde özerkliğinin somutlaşması gerekiyordu; Ben ve heyecanlarının, yaratıcı dehanın büyüleyiciliği ve sanat yapıtının güzelliğinin doğanın güzelliği olmadığı düşüncesinin birleştiği bir değişimdir bu; nihayet, Mme. de Staël'in ünlü dizelerinde, Kuzey edebiyatlarında ifadesini bulan "yeni bir ruh" esinlemesi söz konusudur: ona göre, "insan yarattığı en önemli şeyi kaderinin eksikliğinden gelen acı veren duygulara borçludur", buna karşılık, "düşüncenin, duyguların ve eylemlerin yüceliği, atılımını imgelemini sınırlayan engellerden kaçma gereksinimine borçludur" (*De la littérature*, I, XI, 1800).

Böyle bir özerklik 1760'tan sonra kendini hissettirmeye başlar ve sözgelimi Diderot *1767 Salonu*'nda "ressamın güneşi evrenin güneşi değildir" der. Ama burada da bu altüst oluşu gerçekleştiren Romantizm'dir, ancak bu yeni öğretinin kolayca okunabileceğini sanmayalım. Öncelikle, Klasisizm'in XIX. yüzyıl başında çok ateşli savunucuları vardır ve bunlar özellikle en yenilikçi yazarları küçümseyen bir eleştiri anlayışı sergilerler. Ama, ikincisi de, Romantikler normatif bir poetika anlayışını küçümsediklerine göre, bunun yerine koyacakları birleştirilmiş bir öğretiyi çelişkisiz bir biçimde devreye sokamazlar.

Chateaubriand'ın *Génie du christianisme* (1802) adlı yapıtında, hiç kuşkusuz, bir ilk dönem vardır. Yapıt kesinlikle açık, apolojetik boyutludur ve klasik bir ölçü içerir, ama sanatın özerkliğini güçlendirir ve bu amaçla "maddeden çok ruhu etkileyen ideal bir güzel"i kuramsallaştırır (II,

kitap II, böl. III); bu ideal güzel aynı zamanda yazarın tam bir doğa resminden gitgide ayrıldığı bir tarihten gelir: "Onlar (şairler) her zaman *gizleyerek* ve *tercih ederek*, *çıkararak* ya da *ekleyerek*, yavaş yavaş, doğal olmayan ama doğadan daha mükemmel olan biçimlerini bulurlar: sanatçılar bu biçimlere *ideal güzel* derler" (II, kitap II, böl. XI). Bu tavır kısmen Batteux'ye götürür ama sanatın saygınlığını güçlendirir ve dünya karşısındaki mesafeli tavrını gösterir. Bizi ilgilendiren, doğanın taklidi değildir, ruhumuza uyarlanmış bir doğadır ve Chateaubriand, ünlü bir karşılaştırmasında Racine'in *Andromaque*'ını Antikite'ninkine tercih etmesinin nedeninin "Antikite'nin sadece *doğal* duyguları taklit etmesi olduğunu" söyler, ona göre, Racine'in ifade ettiği duygular "*kesinlikle sadece doğal duygular değildir*" (II, kitap II, böl. VI).

Mme. de Staël'de ve özellikle de Fransızları o eski kesin kuralları reddetmeye davet ettiği ve kendileri için Ren-ötesi bir öğreti formüle ettiği *De l'Allemagne*'da (1814) aynı Platonculuğu buluruz. Mme. de Staël'in kesinlikle söylediği şudur: "Almanlar doğanın taklidini sanatın en önemli amacı olarak görmüyorlar; onlara göre, tüm başyapıtların ilkesi ideal güzelliktir. (...) Güzel sanatların etkisinin herhangi bir taklidin verebileceği zevkle en küçük bir ilgisi yoktur; insanın ruhunda doğuştan gelen duygular vardır ve bu duygular gerçek objelerle tatmin edilemez kesinlikle; ressamların ve şairlerin hayal güçleri bu duygulara bir biçim ve yaşam verebilir" (III, böl. IX).

Bundan böyle, sanat yapıtını biçimlendirecek olan, yazarın hissettiği gerçekliktir ve *mimesis* dogması da reddedilir: bundan böyle, buluş, yeniden birleştirilen dağınık

güzelliklerin alındığı gerçekten hareket etmez, doğada aranır bu güzellik ve bu bağlamda bir araya getirilecek ve hayal gücünde var olan bir fikir ve duygudan hareket edilir. Dolayısıyla, taklit bir amaç değildir, yazarın kökenlerini bulmasına yarayan bir yapıt yaratmasına araç oluşturur ve gerçekliğin kendisi de yazı yanılsamasına dayanan, yeniden düzenlenen bir gerçek gerektirir: bu bağlamda, sözgelimi Stendhal'i örnek gösterebiliriz; Stendhal'e göre, dil, gördüğümüz dünyayı yansıtmaz kesinlikle, ama onun çok küçük, gerçek ayrıntılara dikkat etmesi dolayısıyla gerçekçi olduğunu söyleyebiliriz. Ve, belki de, taklitten, dolayısıyla *mimesis*'ten çok, üretim, dolayısıyla *poiesis* gibi anlaşılan bu edebi düşünce Aristoteles'e sanıldığından daha çok bağlıdır; hatırlayacağımız gibi, Aristoteles insanların dcğil, eylemlerin taklidi üstünde yoğunlaşır, değerlendirilen tarihin mantık ve birliği üstünde dururken şairi gerçekliğe kendi kavranabilirlik yapısını vermeye davet etmiştir.

SONUÇ

Poetika, 1937'de Valéry Collège de France'ta onu ders olarak okutmaya başladıktan sonra edebiyat araştırmaları alanına dönmüştür. Bu yazar poetikayı bir *tekniğin* etimolojisine indirger ve yeni bir kurallar tanımlaması getirmeye değil, edebiyatın üretim kurallarının incelenmesi amacına yönelir. Böylece, bir yandan sadece kendi yazarlık kariyeri çalışmalarıyla ilgili düşünceyi sürdürür ama bunu gene de "dilin özellikle edebi etkileri"ni belirginleştirmek amacıyla daha geniş bir disiplin içinde oluşturmaya çalışır. Buna göre, bu poetikanın zenginliği ve aynı zamanda karmaşıklığı görülür: poetikçi Valéry okuyucu olmak istiyorsa, analizi kendi yazarlık deneyimiyle bağlıdır.

1960 yılları eleştirisi büyük ölçüde bu ilk yenilenmeye olan sadakatiyle poetikayı tekrar sahiplenir. Ve, bu durumda, edebi araştırmalar bünyesinde, daha çok özel yapıtlara dönük bir eleştiri ve genel işleyiş kurallarını analiz etme kaygısı içindeki bir poetika arasında bir sınıflandırma görülür. Ama, Valéry, kendi açısından poetikayı bir yaratma sürecinin irdelenmesi gibi düşünür, buna karşılık, formalistler, yaratılmış yapıtların irdelenmesi sayesinde, bu yapıtlarda okunan ve başka bazı yapıtlara açılabilen çok

daha genel yapıları ve kuralları ortaya koymaya çalışırlar: dolayısıyla, bu, aynı zamanda kesinlikle olası bir edebiyat kuramıdır. Bundan böyle, açık ki, geride kalmış bir şey olan bir kesinlik dönemidir, çünkü bugün de sık kullanılan poetika sözcüğü bu bağlamda olukça bulanık bir biçimde teorik ilkeleri belirlemiştir ve bu teorik ilkeler bir yapıtı, bir türü ya da edebiyatımızın bir dönemini biçimlendirirler.

POETİKA

MICHEL JARRETY

Türkçesi: İSMAİL YERGUZ

ARİSTOTELES'LE BİRLİKTE DOĞDUĞU KABUL EDİLEN POETİKA, EDEBİYATIN İŞLEYİŞİNDEKİ TEMEL YASALARI ARAŞTIRAN, SORGULAYAN BİR DÜŞÜNME DİSİPLİNİ. BU ALANDAKİ TEMEL KABULLER ÇAĞLAR BOYUNCA FARKLILIK GÖSTERSE DE, BİLHASSA ORTAÇAĞ'DAN GÜNÜMÜZE ULAŞAN HEMEN HEMEN HER YAPITI ÇÖZÜMLEMEDE BİR ÇIKIŞ NOKTASI OLARAK GÖRÜLMÜŞTÜR POETİKA. BU ÇALIŞMA İSE BAŞLICA SORUNLAR ETRAFINDA POETİKAYI ELE ALIYOR: TÜRLERİN TASNİFİ, POETİKA VE RETORİK ARASINDAKİ İLİŞKİ, MODELLERİN VE DOĞANIN TAKLİDİ, ARİSTOTELES'İN GELİŞTİRDİĞİ MİMESİS KAVRAMI.

Kültür Kitaplığı: 94; Edebiyat: 10




9 789752 984165



D